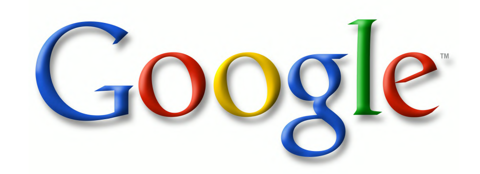


This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

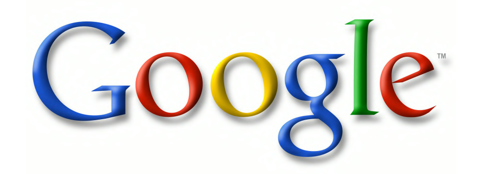
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at http://books.google.com/



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

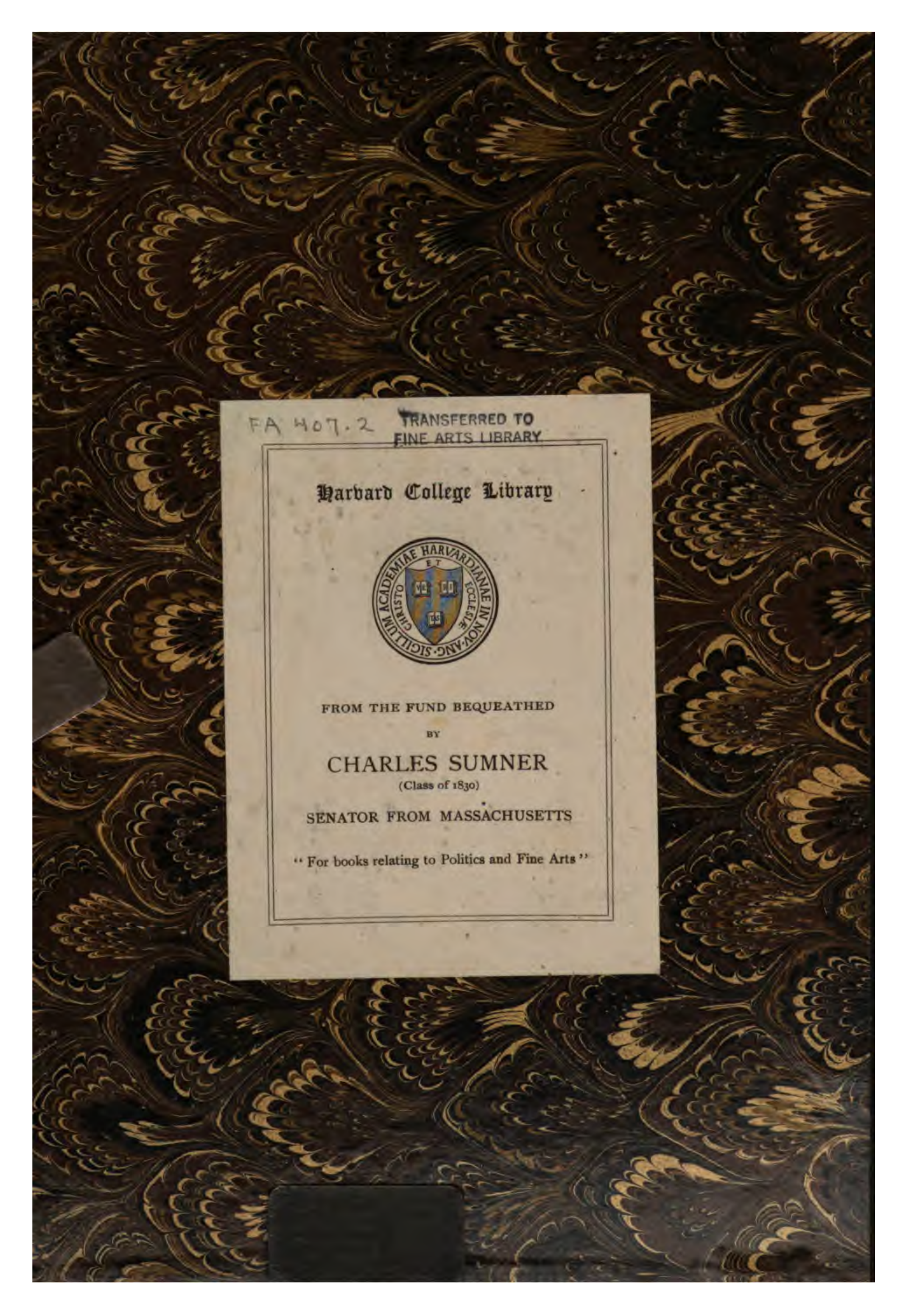
Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

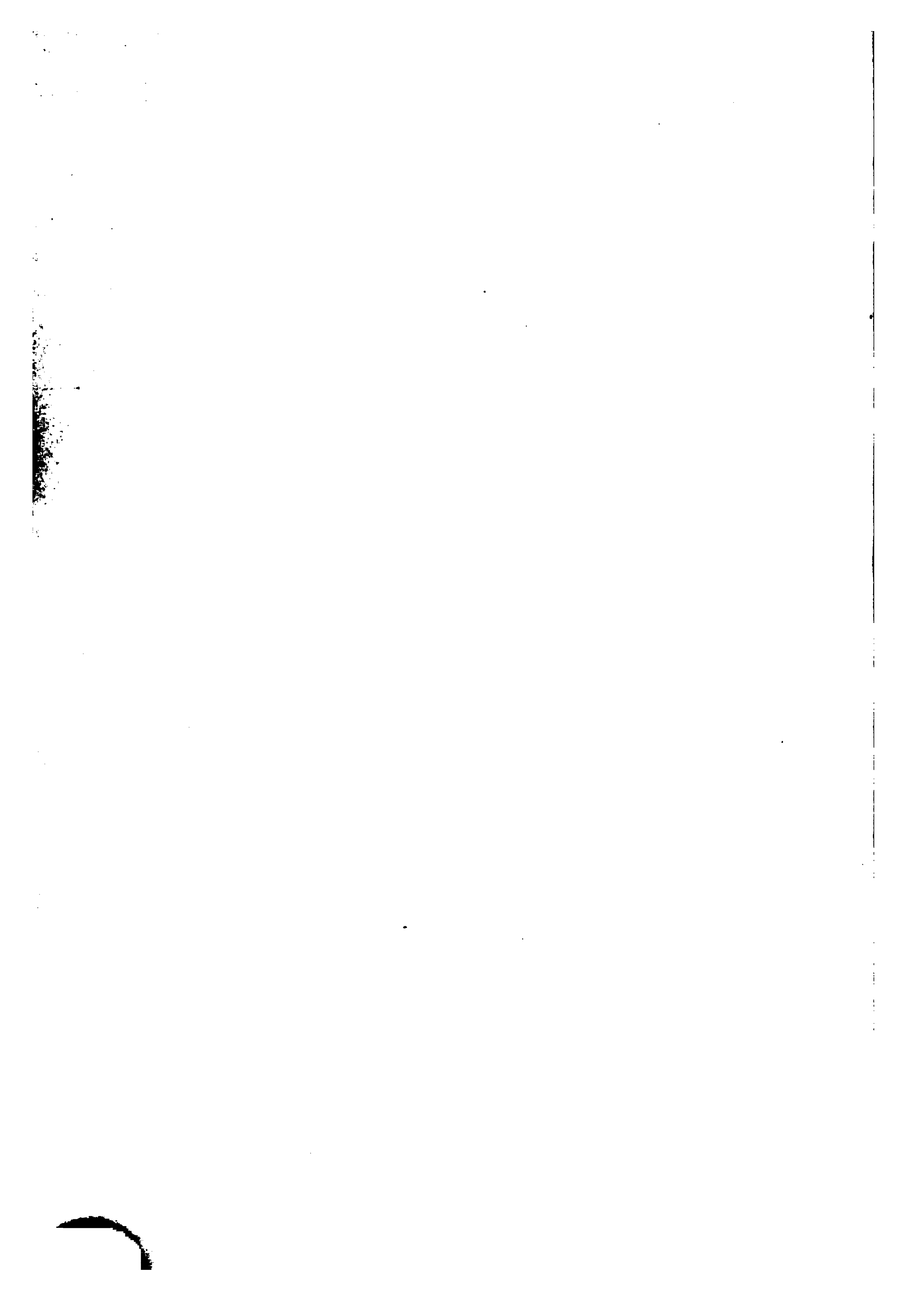
Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter http://books.google.com durchsuchen.



FA 407.2
TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY
Harvard College Library
FROM THE FUND BEQUEATHED
BY
CHARLES SUMNER
(Class of 1830)
SENATOR FROM MASSACHUSETTS
" For books relating to Politics and Fine Arts "



3 Lin. 12



D 22

GESCHICHTE

DER

MODERNEN KUNST

ERSTER BAND

GESCHICHTE

DER

MODERNEN KUNST

VON

ADOLF ROSENBERG

ERSTER BAND

GESCHICHTE DER FRANZÖSISCHEN KUNST

VON 1789 BIS ZUR GEGENWART

LEIPZIG
VERLAG VON FR. WILH. GRUNOW
1889

FA 407.2

HARVARD COLLEGE
MAR 12 1920
LIBRARY

Sumner fund.
(2 vol.)

Uebersetzungsrecht bleibt vorbehalten.

Druck der Hoffmannschen Buchdruckerei in Stuttgart.

ERSTE ABTHEILUNG

DIE FRANZÖSISCHE KUNST

ERSTER ABSCHNITT

1789 — 1851

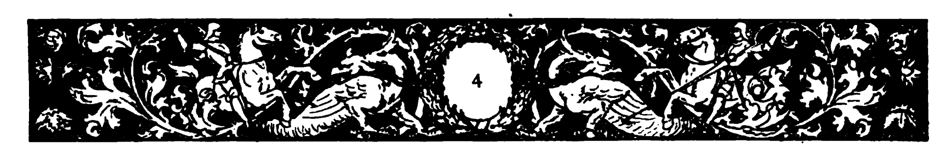
Das Recht der Uebersetzung vorbehalten.



Die französische Kunst
1789—1851

Erstes Kapitel
Der Classicismus während der Revolution und des ersten Kaiserreichs

Die französische Kunst hatte erst seit dem Beginn des achtzehnten Jahrhunderts auf allen Gebieten einen Charakter gewonnen, in welchem sich die nationalen Eigenthümlichkeiten des Volkes zu spiegeln begannen. Während Architektur und Plastik schon in den Zeiten der Renaissance ein nationales Gepräge erhalten hatten, welches sich in der Folge mit dem Geschmack des Tages wandelte und die Hauptphasen der politischen Geschichte wieder erkennen liess, konnte die Malerei lange Zeit keine Selbständigkeit erringen. Poussin, Lebrun und Lesueur, die drei Heroen des siebzehnten Jahrhunderts, arbeiteten mit Bewusstsein im Geiste der italienischen Schule, und der Landschaftsmaler Claude Lorrain bekannte sich als Schüler Tizians und Paul Veroneses. Erst um die Wende des siebzehnten Jahrhunderts erhielt die französische Malerei durch Claude Gillot, der zuerst mit geistreichem Pinsel, mit Grazie und Lebendigkeit Typen aus der Gesellschaft seiner Zeit wiedergab, einen nationalen Gehalt. Die Maskenbälle und das Theater, insbesondere die Schäferspiele, wurden dabei bevorzugt, und so kam schon frühzeitig in die



französische Malerei ein theatralischer Zug hinein, welcher bis aut den heutigen Tag für ihre Physiognomie massgebend gewesen ist. Der Ruhm Gillots, den wir als Bahnbrecher bezeichnen müssen, ist durch den seines grösseren Schülers verdunkelt worden. Antoine Watteau gilt für den Begründer eines neuen Genres der Malerei, in welchem sich zuerst die Hauptcharakterzüge des französischen Volkes in der liebenswürdigsten Form offenbarten. Zierlich, elegant und kokett wie die Figuren, welche der Maler auftreten lässt, ist auch seine Zeichnung und seine Charakteristik. Blühend und heiter wie das Leben, welches diese Figuren vom Kopf bis zu den Füssen belebt und beflügelt, ist auch die Färbung seiner anmuthigen Genrebilder, auf denen freundliche Landschaften in hellstem Sonnenlicht die Folie für Schäfer, Masken, Possenreisser, für lustige Gesellen und ausgelassene Dämchen abgeben. Die mit dem Mantel der Grazie bekleidete Frivolität des Rococozeitalters prägt ihnen allen ihr Siegel auf, und mit jener Sorglosigkeit und jener unverwüstlichen Lebenslust, welche hervorstechende Eigenschaften des französischen Nationalcharakters bilden, tanzt die ganze Gesellschaft dem Verderben entgegen, das sich langsam in ihrem Schoosse vorbereitet. Watteau war der geistige Vater einer ganzen Reihe von Malern, die sich mehr oder weniger von seinem Genius inspiriren liessen. Lancret und Pater, Boucher und Fragonard sind die Hauptglieder dieser Reihe, welche erst durch die Stürme der Revolution unterbrochen wurde, die der galanten Kunst des achtzehnten Jahrhunderts den Garaus machte.

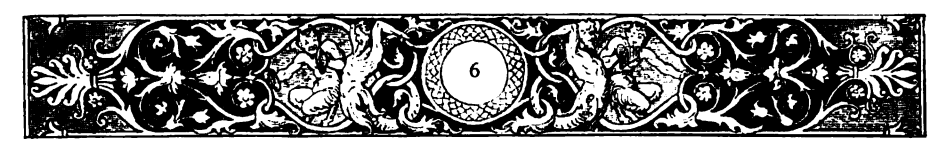
Diderot, der Sprecher der Revolution, hatte die Repräsentanten dieser Kunst bereits auf das lebhafteste vom Standpunkte spiessbürgerlicher Moral bekämpft. Dennoch wollte diese Kunst, selbst als die Häupter des Königs und der Königin schon gefallen waren, nicht von dem Schauplatz abtreten, sondern sich auch zum Dolmetsch der neuen Zeit machen, wie sie es für die des Regime und der beiden Ludwige gewesen. Die letzten ihrer Träger, insbesondere Fragonard, traten freudig in die Reihen der Revolutionäre und betheiligten sich an den Reformplänen und den Bestrebungen Davids, auch der Kunst in dem neuen Staatsorganismus eine Stelle zu sichern. Fragonard wurde sogar auf den Vorschlag Davids ein Mitglied der Jury, welche über die Vertheilung der grossen Staatspreise für Maler, Bildhauer und Architekten zu entscheiden hatte. In der Rede, mit welcher David im Jahre 1791 die Liste der Jurymitglieder der Nationalversammlung vorlegte, hatte er mit schneidender Schärfe die Epoche der Kunst, in der Fragonard Ruhm und Gold gesammelt, verurtheilt, und dieser selbe Fragonard sollte jetzt über Kunstwerke zu Gerichte sitzen, von denen man sich eine Veredlung der Sitten und eine Förderung



der Volksbildung versprach. »Zu lange,« heisst es in jener Rede, welche zugleich das künstlerische Glaubensbekenntniss des Schöpfers der Horatier enthält, »hatten die Tyrannen, welche sogar die Tugend im Bilde fürchten, den Gedanken gefesselt und der Zügellosigkeit der Sitten Vorschub geleistet; die Künste waren nur dazu da, um den Ehrgeiz und die Launen einiger Sybariten zu befriedigen, welche bis an den Hals im Golde sassen, und despotische Körperschaften bannten das Genie in den engen Kreis ihrer Gedanken, ächteten jeden, welcher die reinen Ideen der Moral und der Philosophie zum Ausdruck bringen wollte . . . Die Künste haben die Aufgabe, der Natur darin nachzuahmen, worin sie am schönsten und vollkommensten ist . . . Nicht allein dadurch, dass sie den Augen schmeicheln, haben die Kunstdenkmäler ihren Zweck erreicht, vielmehr dadurch, dass sie in die Seele dringen, dass sie auf den Geist einen tiefen Eindruck machen, welcher der Wirklichkeit gleicht. Dann werden die Beispiele von Heldenthum und bürgerlichen Tugenden, die den Blicken des Volkes vorgeführt werden, auch die Seele des Volkes electrisiren und in ihm alle Leidenschaften des Ruhms und der Hingebung für das Wohl des Vaterlandes erwecken. Der Künstler muss desshalb das menschliche Geschlecht durch und durch kennen; er muss eine grosse Kenntniss der Natur besitzen; mit einem Wort, er muss Philosoph sein.« *) Mit noch grösserer Energie befehdete der Maler Bouquier die Kunst des 18. Jahrhunderts in einem unter Mitwirkung Davids abgefassten Rapport, welcher die Restauration der Kunstwerke in den öffentlichen Sammlungen bezweckte und der Nationalversammlung am 6. Messidor (24. Juni) 1794 vorgelegt wurde. »Es ist Zeit, jenen französischen, jenen monarchischen Schlendrian zu verlassen, welcher die Kunst der Laune des schlechten Geschmacks, der Sittenverderbniss und der Mode dienstbar machte, welcher ihr Genie unterdrückt, ihre Fertigkeit zur Manier und sie selbst zur Unnatur geführt hatte. Es ist Zeit, an die Stelle der zuchtlosen Malereien, welche die prunkvollen Zimmer der Satrapen und Grossen, die üppigen Boudoirs der Courtisanen, die Cabinets der sogenannten Liebhaber schmücken, es ist Zeit, an die Stelle dieser entehrenden Schöpfungen Gemälde zu setzen, welche würdig sind, die Blicke eines republikanischen Volkes an sich zu fesseln, welchem die gute Sitte theuer ist und welches die Tugend ehrt und belohnt. Nicht dadurch, dass man die Galerien des Nationalmuseums mit erotisch manierirten Bildern Bouchers und seiner Nachahmer, den Gemälden Vanloos oder den ab-

---

*) Le peintre Louis David. Souvenirs et documents inédits par J. L. Jules David son petit-fils. Paris 1880. S. 149. f.



gezirkelten Compositionen Pierres*) füllt, würde man republikanische Maler heranbilden. Die weibischen Pinsel solcher Maler können nicht den männlichen und nervigen Stil begründen, welcher die revolutionären Heldenthaten der Kinder der Freiheit, der Vertheidiger der Gleichheit charakterisiren soll. Um die Energie eines Volkes zu malen, welches die Freiheit des Menschengeschlechts proclamirt hat, indem es seine Ketten zerriss, bedarf es stolzer Farben, eines markigen Stils, eines kühnen Pinsels und eines vulkanischen Genies. Mögen also aus der republikanischen Sammlung diese faden Gemälde, diese feigen und fuchsschwänzelnden Productionen verschwinden, welche den Augen des Volkes nur zu oft die verletzenden Abbilder tyrannischer Acte, kriechender Ehrenbezeigungen, erniedrigender Schmeicheleien und beschränkter, tausendmal abgedroschener Ideen eines mönchischen Fanatismus und einer lächerlichen Geheimnisskrämerei gezeigt haben.«

Es bedurfte einer solchen öffentlichen Hinrichtung nicht mehr. Der arme Fragonard hatte trotz seiner eifrigen Hingebung an die revolutionäre Sache die traurigsten Erfahrungen machen müssen. Seine Bilder im früheren Genre wollte niemand mehr kaufen. Das Geschlecht der Amateurs war hingerichtet oder verjagt, und die Söhne und Töchter der Revolution, die Jacobiner mit ihrem Anhang, hatten für die bildende Kunst nur insofern Sinn und Interesse, als sie ihre abenteuerlichen Feste zu Ehren des höchsten Wesens, der Natur, des Menschengeschlechts, der Märtyrer der Freiheit, der Wahrheit und Freundschaft verherrlichen half. Als dann das öffentliche Elend während der Revolutionsepoche von Jahr zu Jahr stieg und schliesslich jene grauenvolle Höhe erreichte, von welcher uns die amtlichen Polizeiberichte entsetzliche Bilder entwerfen, trat die Kunst von selbst in den Hintergrund. Fragonards Versuche, sich noch in spätem Alter der Davidschen Richtung anzuschliessen, waren ohne materiellen Erfolg. Er fristete noch Jahre lang ein elendes Dasein, bis er in ärmlicher Vergessenheit starb, ein berühmter unter den vielen Namenlosen, welche gleich ihm kläglich zu Grunde gingen.

In David verkörperte sich das Kunstideal der Revolution: ein falsches, declamatorisch aufgebauschtes Römerthum, welches nicht aus der Quelle geschöpft, sondern durch die Vermittlung der Bühne in die Kunst übertragen worden war. Es war bei einer Aufführung von Corneilles Horatiern, im Jahre 1782, als David den Gedanken zu einer Composition fasste, welche seinen Namen berühmt machen sollte. Er hatte anfangs

*) Jean Baptiste Marie Pierre, ein Schüler Natoires, malte in flüchtiger Weise religiöse Bilder für Kirchen. Er starb 1789 als erster Maler des Königs.



die Scene des letzten Actes im Auge, in welcher der alte Horatius vor dem Könige seinen Sohn vertheidigt, der die Schwester seinem Patriotismus geopfert hat. Aber Davids Freunde riethen ihm davon ab, weil diese Scene, deren Hauptwirkung nach der rhetorischen Seite liegt, in der Malerei an Interesse verlieren würde. Er folgte diesem Rathe und wählte nun den Moment, wo der alte Horatius seine drei Söhne schwören lässt, entweder zu siegen oder zu sterben. Obwohl dieser Moment in Corneilles Tragödie nicht vorkommt, fasste ihn David doch ganz in dem strengen Geiste des Dichters auf, mit dem höchsten Pathos, dessen die Bühne fähig ist.

Bevor der »Schwur der Horatier« seine Popularität begründete, hatte David schwere Kämpfe bestehen müssen, um seinen Idealen zum Siege zu verhelfen. Geboren am 30. August 1748 in Paris, kam er schon frühzeitig auf die Fürsprache Bouchers, der mit der Familie seiner Mutter verwandt war, in das Atelier von Joseph Marie Vien. Boucher hat mit dieser Wahl eine Selbsterkenntniss und einen Scharfsinn bewiesen, die ihm Ehre machen. Er mochte instinctiv gefühlt haben, dass Vien, sein Antipode, der das Studium der classischen Meister mit dem der Natur verband und dadurch die französische Kunst in neue Bahnen lenkte, der Mann der Zukunft war, während sein eigener Stern sich zum Untergange neigte. Er hatte durch seine Autorität Viens Eintritt in die Akademie erzwungen, und nun gab er ihm einen neuen Beweis seiner Werthschätzung, indem er ihm seinen jugendlichen Neffen anvertraute. Neben religiösen Bildern behandelte Vien Stoffe aus der römischen Geschichte, die seit Poussin unter den französischen Malern in die Mode gekommen waren, ohne dass bis dahin jemand daran gedacht hatte, aus ihnen politische Nutzanwendungen für die eigene Zeit zu ziehen. So kam es, dass auch die ersten Arbeiten Davids, der als Schüler Viens auch Schüler der königlichen Akademie für Malerei und Sculptur war, sich im Ideenkreise der Antike bewegten. Der römische Preis, welcher einen Studienaufenthalt in Rom ermöglichte, war damals wie heute das erste Ziel des Ehrgeizes aller jungen Künstler. Viermal kämpfte David vergebens darum, im Jahre 1771 mit einem Gemälde »Kampf des Mars und der Minerva«, welches sich heute im Louvre befindet und, wie begreiflich, technisch noch ganz unter dem Einfluss seines Lehrmeisters steht, aber in der Erfindung schon eine gewisse Energie und ein Streben nach Selbständigkeit verräth. David war keine Künstlernatur von genialer, ursprünglicher Begabung, sondern nur ein ehrgeiziger, hochfliegender Charakter, der sich durch Zähigkeit und Ausdauer herausbildete. Seine ganze Thätigkeit wurde von der verzehrenden Leidenschaft beherrscht,



immer der erste zu sein, und dieser Egoismus, der schliesslich sein ganzes Dasein durchdrang, führte ihn nach dem unglücklichen Ausfall der dritten Concurrenz zu dem exaltirten Entschluss, den Hungertod zu sterben. Die zufällige Dazwischenkunft von Freunden verhinderte sein Vorhaben, und er machte sich von neuem an die Arbeit. Aber erst im Jahre 1774 winkte ihm der ersehnte Lohn. Zur selben Zeit wurde Vien zum Direktor der französischen Akademie in Rom ernannt, und David konnte seinen Lehrer begleiten.

Es war die Zeit, in welcher die Begeisterung für die Reste antiker Kunst dank dem Enthusiasmus eines Winckelmann, eines Raphael Mengs, eines Hamilton, eines Caylus und eines Quatremère de Quincy in einer Stärke erwacht war, die wir angesichts der Statuen und Reliefs, aus welchen diese Begeisterung ihre Nahrung schöpfte, und nach den Entdeckungen unseres Jahrhunderts kaum mehr begreifen können. David zeichnete in den öffentlichen und Privatsammlungen alle Antiken ab, welche damals für die berühmtesten galten. Von den Malern der Renaissance waren ihm Michelangelo, Domenichino, Guido Reni und Raffael die theuersten. Von letzterem sagte er in seiner überschwenglichen Art: »Raffael, göttlicher Mann, du hast mich stufenweise zur Antike emporgehoben. Du, erhabener Maler, stehst auch unter den modernen diesen unnachahmlichen Mustern am nächsten! Du hast mich erkennen gelehrt, dass die Antike noch über dir steht. Du, gefühlvoller und wohlthätiger Maler, hast meinen Stuhl vor die erhabenen Reste des Alterthums gestellt.« Auch dieser theatralische Enthusiasmus ist für den Maler der »Horatier« charakteristisch. Eine grössere Anregung noch als durch die antiken Statuen scheint David durch Vasen, geschnittene Steine und Münzen empfangen zu haben, von denen er sich eine zwölf Bände umfassende Sammlung von Zeichnungen anlegte, welche ihm für sein späteres Leben ein werthvoller Rathgeber war. Aus diesem Studium erklärt sich auch seine Vorliebe für reliefartige Compositionen und die gesuchte Eleganz der Formengebung, die in der antiken Kunst, namentlich in der Vasenmalerei, schon die Periode des Verfalls kennzeichnet. Die Quelle, aus welcher David schöpfte, war schon von vornherein eine trübe, und sie wurde noch mehr getrübt durch seine echt französische Neigung zu einer theatralischen Ausdrucksweise, welche dem Charakter der Antike völlig widerstrebt. Seine Zeit dachte freilich anders darüber.

Zunächst fand David noch keine Gelegenheit, dem Ziel seiner Kunst näher zu kommen und seine antiken Studien zu verwerthen. Er hatte den Auftrag erhalten, für das Lazareth in Marseille ein grosses Altarbild zu malen, welches den hl. Rochus darstellen sollte, wie er bei der



hl. Jungfrau Fürbitte für die Pestkranken einlegt. Es war sein erstes und letztes Gemälde religiösen Inhalts, aber in der Charakteristik bedeutender und eindringlicher als die meisten seiner Bilder aus der alten Geschichte. In der Composition wie im Colorit hatte er sich die Meister von Bologna zum Vorbilde genommen, und diese allzu ängstliche Abhängigkeit hat nachtheilig auf die Composition gewirkt, die nicht aus einem Gusse geformt, sondern mühsam zusammenstudirt ist. Das Bild fand in Rom grossen Beifall, und der greise Pompeo Battoni, der Nestor der dortigen Maler, erklärte sogar, dass der Pestkranke, der halb nackt im Vordergrunde ausgestreckt liegt, Michelangelos würdig wäre.

Auf das Reiterportrait eines Grafen Potocki und einen »Belisar«, den er nach seiner Rückkehr im Jahre 1781 in Paris vollendete, wurde David einstimmig zum Aggrégé d. h. zum ausserordentlichen Mitgliede der Akademie gewählt. Das letztere Bild (im Museum von Lille) stellt nach einer bekannten Anekdote den blinden Feldherrn dar, wie er am Thore um Almosen fleht und dabei von einem der Soldaten erkannt wird, die unter ihm gedient haben. Ein Symbol monarchischer Undankbarkeit und Grausamkeit, welches den damaligen Machthabern gern zur Mahnung und Warnung vorgeführt wurde und auch in den Jahren der Revolution das Publikum noch auf das tiefste ergriff und fesselte, wenn es auch seine innere Bedeutung verloren haben mochte. Davids »Belisar« fand bei der Menge, in welcher der Brennstoff längst bereit lag und nur noch des zündenden Funkens harrte, einen so grossen Erfolg, dass man eines Tages seinen Schöpfer, den man im »Salon« angetroffen und erkannt hatte, auf den Schultern im Triumphe nach Hause trug.

Bei Hofe übersah oder verkannte man solche Anzeichen des drohenden Sturms, die sich in dem scheinbar unschuldigen Enthusiasmus für ein Werk der bildenden Kunst äusserten. Vielleicht gab die Regierung auch nur dem Druck der öffentlichen Meinung nach, indem sie David unter die Zahl derjenigen Künstler aufnahm, welche für den »Salon« von 1783 ein Gemälde auf Kosten des Staates zu liefern hatten. Im Jahre 1783 kam David jedoch nicht dazu, weil er an der über dem Leichnam Hektors trauernden Andromache arbeitete, die ihm nun auch den Titel eines Akademikers einbrachte. Nun sollte er ein Bild für den »Salon« von 1785 malen, und dazu wählte er den »Schwur der Horatier«.

Er hatte inzwischen ein Atelier eröffnet, welchem es bald nicht an Schülern fehlte. Germain Drouais, Fabre, Wicar und Girodet waren die ersten der langen Reihe, welche nach der gewiss noch lückenhaften Liste J. L. Jules Davids, des Enkels, die ungeheure Zahl von 428 Namen umfasst, die sich auf alle Länder Europas vertheilen. Es befanden sich



unter ihnen nicht bloss Maler, sondern auch Kupferstecher, Bildhauer und Architekten, so dass der Einfluss und die Lehrthätigkeit Davids fast derjenigen einer ganzen Akademie gleichgekommen ist. Der deutsche Bildhauer Tieck arbeitete drei Jahre in seinem Atelier, und zu den letzten seiner Schüler, die sich in Paris nach seiner Unterweisung drängten, gehörte der Berliner Maler Wilhelm Wach. Letzterer schilderte in einem Briefe an Rauch vom 24. Februar 1816 in geradezu begeisterter Weise Davids Lehrmethode. »Die Sorgsamkeit der Franzosen, sagt er darin, und ihre Genauigkeit im Studium der Natur und der alten Monumente hat gerade durch Eifer und die Hitze, mit der das Volk alles treibt, ihnen eine gewisse Beurtheilung aller Gemälde und Kunstwerke gegeben, dass man in dieser Hinsicht viel von ihnen lernen kann. Das Studium der Natur in dem Atelier ist sehr gut eingerichtet und besonders unter Davids Aufsicht, der so erschrecklich schwer zu befriedigen ist, ganz erstaunend unterrichtend, und es besitzen daher unter den angehenden Schülern Viele eine so grosse Fertigkeit im Copiren, Zeichnen und ganz praktischen Malen nach der Natur, dass ich, der ich in diesem Theile ziemlich unbewandert bin, sehr in Erstaunen gesetzt worden bin und es mich zur lebhaftesten Nacheiferung angefeuert hat.«

Wach hat mit diesen Worten zugleich die Bedeutung Davids für den ferneren Entwicklungsgang der französischen Kunst treffend gekennzeichnet. David war keine geniale Künstlernatur, welche durch kühne Thaten die Menge begeisterte und die Schüler hinriss, sondern ein auf kühle Reflexion und eisernen Fleiss begründetes Talent, welches die Strömung der Zeit, die allgemeine Richtung der Geister auf das classische Alterthum in der Atmosphäre des damaligen römischen Lebens richtig erkannt und mit kluger Berechnung sich dienstbar zu machen gewusst hat. Die reflectirende Richtung seines Talents gewann ihm die Menge, welche in einer sittenlosen, verfallenden Zeit ihren Halt in moralischen Maximen suchte, gewann ihm die Künstler, die sich durch einen energischen Geist um so lieber leiten lassen, je mehr positive Lehren er ihnen bietet, die sie mit nach Hause nehmen können. Das Studium der Antike führte ihn ebensogut auf die Quelle der Erkenntniss der römischen und griechischen Künstler, auf die Natur, wie vor dreihundertundfünfzig Jahren Brunellesco und Donatello, die Bahnbrecher und Fackelträger der Renaissance, durch die Vermittlung antiker Kunstreste auf dieselbe Quelle gestossen waren. Indem er also das Studium der Natur — so wie er es damals verstand — in den Vordergrund aller künstlerischen Bestrebungen stellte, setzte er sich in Opposition gegen die absterbende Kunst des Königthums, die wir unter dem Namen des Rococo begreifen,



und eröffnete eine neue Aera der französischen Kunst, die auf allen ihren Gebieten gleichzeitig begann. Die Parole, welche David ausgegeben hatte, ist bis auf den heutigen Tag in der französischen Kunst wie ein Heiligthum hoch in Ehren gehalten worden, und in diesem unablässigen Studium der Natur, welches allmählich, indem sich die Anschauungen änderten, die Anforderungen vermehrten, bis zum höchsten Raffinement gesteigert wurde, ist der Grund der Ueberlegenheit der französischen Malerei und Plastik nach der technischen Seite über die aller übrigen Nationen zu suchen. Courbet steht ebensogut wie Meissonnier auf den Schultern Davids: sie beide huldigten und huldigen dem Prinzip, welches David zuerst aufgestellt und in einer vierzigjährigen Thätigkeit mit bewusster Energie vertreten hat.

Darin liegt also die praktische Bedeutung Davids und seines epochemachenden Wirkens für die französische Kunst. Seine historischen Gemälde können nur im Rahmen seiner Zeit verstanden und gewürdigt werden. Aus der geistigen Bewegung, in welcher sie geschaffen worden sind, herausgerissen, muthen sie uns wie kühl abstrahirte Beispiele eines moralischen Lehrsatzes oder wie das nüchterne Schaugepränge grosser Hof- und Staatsactionen an, deren Bedeutung wir nicht kennen, weil der Ceremonienmeister fehlt, der sie uns erklären soll. Nur diejenigen Werke, auf welche er selbst den geringsten Werth legte, seine Portraits, haben auch den Künstlerruhm Davids zu uns herübergerettet. Diese Werke üben auch heute noch eine volle und grosse Wirkung aus, weil sich in ihnen Davids Prinzip, der Naturalismus, in seiner ganzen Stärke und durch keinerlei Reflexionen getrübt, offenbart. Die Historienbilder, welche die Menge erregten und die Revolution vorbereiten halfen, erscheinen uns heute als hohle akademische Phrasen ohne Sinn und Wärme. Hier unterscheidet sich David nicht viel von den Akademikern seiner Zeit, vor denen er seine Schüler nicht eindringlich genug warnen konnte: »Die Akademie gleicht dem Laden eines Perrückenmachers: man kommt nicht aus der Thür heraus, ohne sich seinen Rock weiss gemacht zu haben. Wieviel Zeit müsst ihr dabei verlieren, um die Attitüden, die conventionellen Bewegungen zu vergessen, mit welchen die Professoren der Akademie die Brust des Modells wie ein Hühnergerippe ausrecken?«

Um den »Schwur der Horatier« zu vollenden, begab sich David zum zweiten Male nach Rom, wo er neue Anregungen empfangen, neue Studien machen wollte. Nach einer angestrengten Arbeit von elf Monaten stand das Bild in seinem Atelier fertig da. Jede Bewegung, jede Pose war auf das sorgfältigste studirt und ausgearbeitet worden. Den vorgestreckten linken Fuss des Vaters Horatius hatte David zwanzigmal in



Angriff genommen, bis er ihm nach seiner Meinung gelungen war. Uns erscheint auch jetzt noch diese Bewegung lahm und ungeschickt. Frisirt und kunstvoll arrangirt wie das Haupthaar dieser Pseudorömer ist ihre ganze Erscheinung: die Männer elegant, fast weibisch geziert, ohne Energie und Charakter, die Frauen unbedeutend und ohne individuelle Züge. Man empfand damals diese Mängel nicht. Derselbe Enthusiasmus in Rom wie in Paris. Pompeo Battoni rief sogar emphatisch aus: »Du und ich, wir allein sind Maler; den Rest kann man in die Tiber werfen.« Ernest Chesneau hat in seiner strengen, aber Zug für Zug treuen Charakteristik Davids das Richtige getroffen, indem er den beispiellosen, für uns unerklärlichen Erfolg, den die »Horatier« und alle folgenden Werke des Meisters fanden, dahin zu deuten sucht, dass Frankreich sich selbst applaudirte, indem es den Gemälden Davids Beifall zujubelte. *) Der republikanische Zug der Zeit, welcher die wissenschaftlichen Studien, die philosophischen Anschauungen, sogar die Lebensgewohnheiten durchdrang, fand hier zum ersten Male durch die Kunst eine Verkörperung, die auch dem stark ausgeprägten Hange des französischen Nationalcharakters zum Pathetischen und Melodramatischen bereitwilligst entgegenkam.

Die folgenden grossen Werke Davids »Sokrates im Begriff den Giftbecher zu trinken« (1787, im Besitz des Deputirten Blanchi in Paris), »Paris und Helena« (1788, im Louvre) und vor allen »Brutus, dem die Leichen seiner Söhne ins Haus gebracht werden« (1789, im Louvre) befestigten seinen Einfluss nicht nur auf die Schule, sondern bereits auch auf die Sitten der Zeit, die sich nach dem antiken Geschmack zu modeln begannen. Auch der »Brutus« war vom Könige bestellt worden. David nahm jedoch solche Bestellungen nur als einen ihm schuldigen Tribut an. Als die Revolution begann, zögerte er nicht einen Augenblick, sich ihr anzuschliessen und die republikanischen Tugenden, welche er gemalt hatte, ins Praktische zu übersetzen. Die Nationalversammlung erkannte seinen Eifer für die republikanische Sache an, indem sie ihm am 27. September 1791 den Auftrag ertheilte, ein auf Anregung des Jacobinerclubs begonnenes Gemälde auf öffentliche Kosten zu vollenden. Im Jacobinerclub hatte nämlich ein gewisser Dubois-Crancé schon ein Jahr zuvor den Antrag gestellt, David, »diesem französischen Patrioten, dessen Genie der Revolution vorausgeeilt ist«, die Ausführung eines Gemäldes zu übertragen, welches den »Schwur im Ballhause von Versailles« darstellen sollte, jenen erregten Moment des 20. Juni 1789, in welchem die Deputirten des dritten Standes schworen, nicht eher auseinanderzugehen, als bis sie Frankreich eine Verfassung gegeben hätten. David kam nur dazu,

*) Ernest Chesneau, Les chefs d'Ecole, Paris 1862. p. 17.



einen grossen Carton für dieses Gemälde in schwarzer Kreide und Bister anzufertigen und vier Köpfe darauf in Oel auszuführen. Der rasche Gang der furchtbaren Ereignisse, an welchen David thätigen Antheil nahm, schob das Gemälde in den Hintergrund, und so ist nur der Carton vorhanden (in der Galerie der Zeichnungen im Louvre) als einzige Erinnerung an den ersten Versuch der französischen Schule, gleichzeitige Ereignisse im Stile der grossen Historie zu schildern. Dieser Carton ist insofern lehrreich, als er uns einen Einblick in die Art und Weise gewährt, mit welcher David das Naturstudium betrieb. Sämmtliche Figuren sind nämlich nackt gezeichnet und die Kleidungsstücke nur leicht angedeutet. Zeichnung und Modellirung sind überaus sorgfältig und correct, aber unsäglich nüchtern und schablonenhaft. Weit entfernt irgend eine Spur von Individualität zu zeigen, sind diese Körper nach demselben, bis zur charakterlosen Abstraktion hinaufgeschraubten Modell gezeichnet, welches der Maler offenbar als Kanon der menschlichen Gestalt auswendig gelernt hatte. So also fasste David zu jener Zeit das Naturstudium auf. Er sollte bald Gelegenheit finden, mit der Natur eine intimere Bekanntschaft zu machen.

Zunächst freilich entfremdete er sich der Malerei, da ihn die Politik immer tiefer in ihren Strudel hineinzog. Im Jacobinerclub schloss er sich den extremsten Revolutionären an. Mit Joseph Chénier setzte er dessen »Cajus Gracchus« in Scene, in welchem die Anschauungen der Jacobiner auf die Bühne gebracht und die der Gemässigten auf das lebhafteste bekämpft wurden.*) Mit seinem Freunde Houdon, dem ausgezeichneten Bildhauer, entzweite er sich, weil derselbe sich nicht an einer Concurrenz um die Büste Mirabeaus betheiligt hatte. Damals verbreitete sich das Gerücht, David sei eingeladen worden, das Portrait des Königs zu malen. Prud'homme erklärte öffentlich, es sei doch sehr fraglich, ob der Maler der Horatier, des Brutus, des Sokrates und des Schwures im Ballhause gelaunt sein würde, sein Talent und seinen Pinsel für das Bildniss eines meineidigen Königs zu prostituiren. Ein Arzt des Alterthums habe einst dem Sendboten eines kranken Despoten geantwortet: »Sage deinem Herrn, dass ich mich mit der Heilung von Tyrannen nicht befasse.« So möge auch David dem Abgesandten des Hofes zur Antwort geben: »Sagen Sie dem, der Sie schickt, dass ich nur Patrioten male.«

David dachte gar nicht daran, den König zu malen. Er konnte das in Umlauf gebrachte Gerücht nicht besser widerlegen als dadurch,

---

*) S. die treffliche Schilderung der französischen Literatur unter der Revolution bei Julian Schmidt, Geschichte der französischen Literatur Band I.



dass er mit Joseph Chénier, Lambertine Théroigne und anderen Gesinnungsgenossen den Antrag stellte, den Soldaten von Chateauvieux, welche sich gegen den König empört hatten, dafür auf die Galeere geschickt, aber durch die Nationalversammlung befreit worden waren, ein glänzendes Fest mit pomphaften Aufzügen zu geben. David, der catonische Wiederhersteller reiner, republikanischer Sitten, und die halbverrückte Amazone der Revolution, welche bereits alle Stadien des Lasters durchgemacht hatte! Am 17. September 1792 erhielt David endlich den Lohn für seinen Radikalismus: er wurde mit grosser Majorität zum Deputirten des Nationalconvents gewählt.

Mit jenem Feste begann die Reihe der abenteuerlichen Umzüge und Schaustellungen, die ungeheure Summen verschlangen und die schliesslich zu einer für David verhängnissvollen Gegenbewegung führten. Schon das Fest vom 10. August 1793, welches der Vollendung der Constitution und ihrer Annahme gewidmet war, entriss André Chénier, der früher zu den Bewunderern Davids gehört hatte, die zornigen Verse:

Arts dignes de nos yeux, pompe et magnificence
Dignes de notre liberté,
Dignes des vils tyrans qui dévorent la France,
Dignes de l'atroce démence
Du stupide David qu'autrefois j'ai chanté. *)

David stieg inzwischen auf der Stufenleiter republikanischer Ehren immer höher empor. Er wurde Mitglied des Comités für den öffentlichen Unterricht und der Kunstcommission. Am 17. Jan. 1791 stimmte er als Mitglied der Bergpartei für den Tod des Königs, der ihm nur Wohlthaten erwiesen hatte. **) Ein Ereigniss, welches durch das Resultat dieser Abstimmung veranlasst wurde, führte ihn auch wieder seiner Kunst zu. Einer der Leibgardisten des Königs, ein gewisser Paris, ermordete am Tage vor der Hinrichtung des Königs, am 20. Januar, in einem Wirthshause den Deputirten des Yonnedepartements, Lepelletier de Saint-Fargeau, weil derselbe für den Tod des Königs gestimmt hatte. Nichts konnte den Mitgliedern des Convents erwünschter kommen. Hier bot sich eine Gelegenheit, um den üblen Eindruck, welchen die Verurtheilung des Königs im Volke hervorgerufen, zu verwischen und die Leidenschaften auf das höchste zu entflammen. Der nackte Leichnam des Ermordeten

*) Künste, würdig unserer Augen, Pomp und Pracht, würdig unserer Freiheit, würdig der elenden Tyrannen, welche Frankreich zerreissen, würdig des grausamen Wahnsinns jenes Dummkopfs von David, den ich früher besungen habe.

**) Seine Frau, deren Familie zur royalistischen Partei gehörte, liess sich wegen dieses Votums von ihm scheiden, vereinigte sich aber nach seiner Gefangennahme wieder mit ihm.

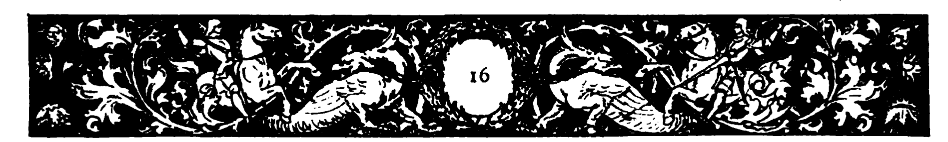


mit der klaffenden Wunde in der Brust wurde auf einem Paradebett öffentlich ausgestellt, und dieser furchtbare Anblick begeisterte David dergestalt, dass er ihn durch seine Kunst festzuhalten beschloss. Schon am 29. März 1793 überreichte er dem Convent das fertige Gemälde mit einer bombastischen Rede, in welcher er den König einen »schändlichen Tyrannen« nannte.

Das Bild, welches den Naturalismus in der französischen Malerei inaugurirt, ist nach mannigfachen Schicksalen — der Künstler erhielt es nach dem Sturze der Jacobiner wieder zurück — in das Schloss von Saint Fargeau (Yonne) gekommen.*) Unmittelbar nach Lepelletiers Tode hatte David sein Profil mit der Feder gezeichnet. Nur von dem einen Gedanken beseelt, die Züge »des ersten Märtyrers der Freiheit«, wie ihn die Aufschrift auf der Federzeichnung nennt, mit möglichster Treue und mit ergreifender Wahrheit zu fixiren, liess David seine classischen Allüren fallen und begnügte sich damit, ein schlichtes Bild der Wirklichkeit zu geben. Und in diesem Streben nach Einfachheit verliess er zum ersten Male den Kothurn, verlernte er zum ersten Male das falsche Pathos, wurde er zum ersten Male der Künstler, der einen Anspruch auf die Anerkennung der Nachwelt erheben darf. Das Gemälde zeigt den Ermordeten lang ausgestreckt auf einem Bette liegend. Der Kopf und der nackte Oberkörper sind von Kissen gestützt. Der linke Arm liegt an der Seite, an welcher man die breite blutige Wunde sieht. Die bis zu den Knieen sichtbaren Beine sind mit einem Tuche bedeckt. Ueber dem Todten hängt an einem dünnen Faden ein Schwert, auf dessen Klinge man den Namen des Mörders liest. Sie durchbohrt einen Zettel mit den Worten: Je vote la mort du tyran! (Ich stimme für den Tod des Tyrannen!)

In demselben Jahre bot sich David noch einmal die Gelegenheit, einen zweiten Schritt auf diesem mit Glück betretenen Wege zu thun. Am 13. Juli fiel Marat unter den Dolchstichen der heldenmüthigen Charlotte Corday. David präsidirte gerade einer Sitzung des Clubs der Jacobiner, die ihn für würdig befunden hatten, ihre Versammlungen zu leiten, als die Nachricht von dem Tode des Blutmenschen eintraf. David küsste

*) J. L. Jules David a. a. O. S. 640. In der Conventssitzung des 29. März 1793 wurde auch der Beschluss gefasst, das Gemälde Davids stechen zu lassen. Das Original wurde aus dem Nachlasse des Künstlers von Madame de Mortefontaine, der Tochter Lepelletiers, für 100,000 Frcs. angekauft. Der Dame mochte die Erinnerung an die Rolle, welche ihr Vater gespielt, nicht angenehm sein. Denn sie liess die Attribute (also wohl den goldenen Bürgerkranz und das obenhängende Schwert) entfernen. Auch wurde auf ihr Gesuch die Kupferstichplatte im Jahre 1826 vernichtet.



vor der Versammlung den Bürger, welcher die Verhaftung der Mörderin veranlasst hatte. In der Nationalversammlung wurde er von dem Sprecher einer der Deputationen aus dem Volke geradezu aufgefordert, auch Marats Bildniss zu malen. »Wo bist du, David? du hast das Bild Lepelletiers der Nachwelt überliefert, du hast noch ein Bild zu malen.« David erklärte sich sofort bereit. Auch für dieses Gemälde hat er eine Skizze unmittelbar nach der Natur aufgenommen, eine Federzeichnung, die sich im Besitze Davids, des Enkels, befindet. Wiederum ein Meisterstück naturalistischer Darstellungskunst. Hier ist das Gesicht ganz von vorn gesehen. Durch die halb geöffneten Lider starren uns die gebrochenen Augensterne entgegen. Die dünnen, ebenfalls halb geöffneten Lippen umspielt ein Zug thierischer Grausamkeit und Blutgier. Ein widerwärtiges Gesicht von unbeschreiblicher Gemeinheit, das kein Gegner, sondern ein Freund mit liebevoller Sorgsamkeit der Natur abgelauscht hat. Der Kopf des Todten ist mit einem weissen Tuche umwunden, unter welchem einige Büschel Haare auf die niedrige Stirn herabfallen. In den vier Ecken der Zeichnung liest man: A Marat l'Ami du Peuple David (Marat, dem Freunde des Volkes, David). Auf dem ausgeführten Gemälde ist der Eindruck des Grauens noch verstärkt. Der Mordstahl der Corday traf den »Freund des Volkes« bekanntlich, während dieser im Bade sass. Getreu der Zeichnung nachgebildet ist der Kopf des Sterbenden rückwärts auf den Rand der Badewanne gesunken, die mit weissen Tüchern drapirt ist. Der rechte Arm und die Hand, welche noch die Feder hält, hängen schlaff aus der Wanne auf die Erde herab, der linke, mit dem Briefe der Corday zwischen den Fingern, ruht auf einem quer über der Wanne gelegten Brette, welches mit grünem Tuch bekleidet ist. An der rechten Seite der Brust sieht man eine breite Wunde, aus welcher schwarzes Blut über die Brust fliesst. Am Fussende der Wanne steht eine Kiste mit Papieren und Schreibzeug. Auf dem Erdboden liegt das Messer, mit welchem der tödtliche Streich geführt worden ist. Auch bei diesem Bilde hat sich David ganz von seiner auf die Antike dressirten stilisirenden Auffassung frei gehalten und nur allein der Wahrheit und Einfachheit gedient. Für so einfache Farbencontraste reichten auch seine coloristischen Mittel völlig aus. Auch dieses Bild wurde im Conventssaale aufgehängt, aber später dem Künstler wieder zurückgegeben. Die Ideale der Revolution standen auf schwachen Füssen: heute masslos vergöttert und in das Pantheon versetzt, wurden sie morgen erbarmungslos in den Koth getreten. Dasselbe Schicksal blieb auch David nicht erspart.

Noch bevor er den »Marat« vollendet, fand der jahrelange Kampf, den er gegen die Akademie geführt, das ihm erwünschte Ende. Als man



ihn im Frühjahr 1793, da die Reihe an ihn gekommen war, aufforderte, für einen Monat in seiner Eigenschaft als Professor der Akademie den Unterricht in der Modellklasse zu leiten, gab er schriftlich die ebenso brüske wie lakonische Antwort: Je fus autrefois de l'Académie. David, député de la Convention nationale. (Ich bin Mitglied der Akademie gewesen. David, Deputirter des Nationalconvents.) Es war die offene Kriegserklärung an eine Körperschaft, welcher David längst den Untergang geschworen hatte. Nach einer fulminanten, mit sentimentalen Geschichten gegen die Hartherzigkeit der Akademiker durchflochtenen Rede setzte David im Juli 1793 die Aufhebung der Akademie für Malerei und Bildhauerkunst durch. An ihre Stelle und die der anderen ebenfalls aufgehobenen Akademieen sollte eine Gesellschaft zur Förderung der Wissenschaften und Künste treten. David schritt, der Wüthendsten einer, immer weiter auf der Bahn des Terrorismus vorwärts. Am 13. September 1793 wurde er zum Mitglied des Sicherheitsausschusses ernannt, in welchem er die Partei Robespierres vertrat, und wohnte in dieser Eigenschaft dem alles menschliche Gefühl empörenden Verhöre bei, welches am 7. Oktober mit der Schwester und der Tochter Ludwigs XVI. auf Grund einer dem unglücklichen Dauphin abgepressten Aussage angestellt wurde. Auch auf diesem schmachvollsten Blatt der Revolutionsgeschichte ist Davids Name verzeichnet. Endlich wurde ihm noch die Ehre zu Theil, vom 5. bis zum 21. Januar 1794 dem Nationalconvent zu präsidiren.

Damit hatte die politische Rolle Davids aber ihren Höhepunkt erreicht. In den Sturz Robespierres wurde auch er verwickelt. Der 9. Thermidor raubte ihm für immer sein Ansehen als Politiker. Am 13. Thermidor (31. Juli) erhob ein gewisser André Dumont im Nationalconvent folgende Anklage gegen ihn: »Bürger! Wollt ihr nach der majestätischen und imposanten Stellung, die ihr eingenommen habt, nach dieser erhabenen Energie, von welcher ihr ein schlagendes Beispiel gegeben habt, dulden, dass ein Verräther, ein Complice Catilinas, in eurem Sicherheitsausschusse sitzt? Wollt ihr es dulden, dass David, dieser Usurpator, dieser Tyrann der Künste, der ein ebenso grosser Verbrecher als Feigling ist, wollt ihr es dulden, dass diese verächtliche Persönlichkeit noch ungestraft an den Orten umhergehen darf, an welchen er über die Ausführung der Verbrechen seines Meisters, des Tyrannen Robespierre, nachsinnt? Der Augenblick ist gekommen, Bürger; die Schatten des Verbrechers müssen verschwinden, von welchem Frankreich soeben befreit worden ist . . . David ist nicht der einzige, der an Robespierre verkauft worden ist. Der Hofstaat dieses Cromwell ist noch nicht ganz vernichtet. Seine Minister, auf deren Gesichtern man das Verbrechen liest,



werden bald entlarvt werden. Ich schwöre es, sie bis zum Tode zu verfolgen; in diesem Augenblick aber beschränke ich mich darauf, zu fordern, dass der Verräther David aus dem Sicherheitsausschusse fortgejagt wird.« Als diese schwere Anklage beendigt war, trat David in den Convent. Er ergriff sogleich das Wort zu einer Entgegnung, die in Anbetracht des Umstandes, dass er noch wenige Tage zuvor im Jacobinerclub Robespierre umarmt und ihm zugerufen hatte: »Wenn du den Schierlingsbecher trinken musst, so werde ich ihn mit dir trinken!« recht kläglich ausfiel und daher auch nur einen sehr geringen Eindruck machte. Er trug kein Bedenken, seinen vergötterten Freund Robespierre fallen zu lassen und zu erklären, dass der Unglückliche ihn über alle Begriffe getäuscht hätte. Der Tod wäre ihm lieber, als diese Erfahrung. Er würde sich von nun an nicht mehr an die Männer, sondern an die Prinzipien anschliessen.

Derselbe Mann, der hier mit so hochtönenden Phrasen um sich warf, zeichnete drei Jahre später das Profil Napoleons auf die Wand des Ateliers und rief seinen Schülern zu: »Meine Freunde, das ist mein Held.«

Anfangs schien es, als sollte David sich glücklich aus der Schlinge ziehen. Er konnte den Convent unbehelligt verlassen. Am 15. Thermidor kam man aber auf seine Angelegenheit zurück, und nun wurde ein Verhaftsbefehl gegen ihn ausgefertigt. Er wurde nach dem Luxemburg gebracht, dort aber nicht in allzustrenger Haft gehalten, da ihn einer seiner Schüler besuchen und er sich mit seiner Kunst beschäftigen durfte. Hier fasste er den ersten Gedanken zu seinem Gemälde »Die Sabinerinnen«. Inzwischen setzten seine Freunde, seine Schüler, seine Frau alle Hebel an, um seine Freilassung oder doch die Aufnahme seines Prozesses zu erwirken. Aber erst am 29. Dezember wurde er freigelassen. Für ihn war diese lange Haft ein Glück. Die Leidenschaften hatten sich etwas beruhigt, man war des Blutes überdrüssig, und die Köpfe der Republikaner erfreuten sich einer grösseren Sicherheit.

David betrat den Nationalconvent nicht mehr. Er hatte seinen Kindern das Versprechen geben müssen, fortan der Politik den Rücken zu kehren, und es blieb ihm so der Schmerz erspart, mit anzusehen, dass seine Bilder Lepelletiers und Marats aus dem Saale entfernt wurden, weil man jede Erinnerung an die Periode der Schreckensherrschaft tilgen wollte. Aber er sollte sich nicht seiner stillen Zurückgezogenheit erfreuen. Er hatte während seiner politischen Thätigkeit durch sein tyrannisches Auftreten gegen seine Kunstgenossen nur Hass gesät, und diese Saat ging jetzt, wo dem Tyrannen das Schwert der Gewalt aus den Händen gewunden war, in starken Halmen auf. Die Mitglieder der



Sektion des Museums, derjenigen Stadtgegend, in welcher das Louvre lag, in der also die Akademiker wohnten, denen er den Garaus gemacht, reichten beim Nationalconvent eine siebzehn Punkte umfassende Anklageschrift gegen ihn ein. Der Aufstand des von Terroristen und Montagnards geleiteten Pöbels vom 20. Mai 1795 trat hinzu, um von neuem die Verhaftung Davids zu veranlassen. Er blieb mehrere Wochen im Gefängniss, durfte dann in einem Privathause unter Obhut eines Gensdarmen wohnen und wurde endlich durch die allgemeine Amnestie vom 26. Oktober 1795 ausser Verfolgung gesetzt. Damit hatte Davids politische Laufbahn, welche den Charakter des Künstlers in keinem ehrenvollen Lichte gezeigt hat, ein Ende. Aber noch nicht die Unannehmlichkeiten, welche ihm aus seiner Beschäftigung mit der Politik erwachsen sollten. Auf die Zeit der Schreckensherrschaft folgte eine Periode der Reaction, in welcher auch die royalistische Partei wieder ihr Haupt zu erheben begann. Auf ihre Anhänger und mit ihnen verbündete, eifersüchtige Künstler sind nach der Meinung J. L. Jules Davids, des Enkels, die Angriffe zurückzuführen, denen der Meister, »le monstre hideux, la grosse joue«, wie man ihn nannte, besonders im Jahr 1797 ausgesetzt war. Diese Angriffe nahmen schliesslich einen so gefährlichen Charakter an, dass Napoleon Bonaparte, der General der Republik, welcher sich damals in Italien befand und den jungen Gros, den erfolgreichsten Schüler Davids, in seiner Umgebung hatte, wahrscheinlich durch letzteren veranlasst wurde, David ein Asyl in Itälien anzubieten. Obwohl dieser schon damals in heller Begeisterung für den Helden von Lodi und Arcole entflammt war, wies er dennoch dieses Anerbieten zurück, vermuthlich weil er die Arbeit an seinem grossen Gemälde »Die Sabinerinnen«, welches ihn damals auf das lebhafteste beschäftigte, nicht unterbrechen wollte. Die Aufopferung und Treue seiner edlen Gattin während der Monate seiner Gefangenschaft hatte ihm den Gedanken eingegeben, die Aufopferungsfähigkeit des Weibes in ihrer ganzen Grösse an einem Beispiele der römischen Geschichte zu zeigen, und zu diesem Zwecke wählte er den Augenblick aus dem Kampf der Römer und Sabiner, wie sich Hersilia, die Gattin des Romulus, mit fliegenden Haaren zwischen den letzteren, der schon seinen Wurfspiess gegen Tatius erhoben hat, und den Sabinerkönig wirft und so die Streitenden trennt.

Um diese Zeit hatte sich bereits in Davids künstlerischem Glaubensbekenntniss ein Umschwung vollzogen, mit welchem eine neue Periode seiner Thätigkeit anhebt, die wir die »griechische« nennen können, weil sich der Meister mehr dem Ideal der griechischen Antike zu nähern suchte. Dieser Umschwung documentirte sich insofern, als in der Dar-



stellung der Figuren griechische Anmuth und griechischer Sinnenreiz an die Stelle der römischen Strenge traten. So erscheinen die Figuren auf dem Gemälde der »Sabinerinnen« in heroischer Nacktheit. Die Modellirung ist weicher und zarter und die Farbe fröhlicher, aber auch bunter und unharmonischer geworden. Diese Umwandlung hing wiederum mit der allgemeinen Zeitströmung zusammen. Nachdem der jacobinische Schrecken, der wie ein Alp auf dem öffentlichen Leben gelastet hatte, beseitigt worden war, lockerten sich auch die republikanischen Sitten. Das blutige Wahrzeichen der Guillotine dämpfte nicht mehr die Lebenslust der Pariser, und so gab sich denn bald in der Tracht, in den Salons und in den öffentlichen Vergnügungen eine freiere Auffassung des Lebens kund. Davids Werke hatten erheblich an der Verbreitung des antiken Geschmacks mitgewirkt, der sich bald auch auf die Kleidung, insbesondere auf die weibliche, erstreckte. Eine Anzahl Davidscher Schüler, die weit über ihren Meister hinausgingen und sich desshalb »les Primitifs«, die Ursprünglichen, nannten, wollten zwar allen Ernstes das antike Costüm auch für das männliche Geschlecht wieder einführen und liefen, wie Paris und Agamemnon gekleidet, auf den Strassen umher. Aber David kehrte diesen Heisssspornen den Rücken, und sie verloren sich bald in der Dunkelheit, ebenso wie die Sekte der »Méditateurs«, der Denker, die sich ebenfalls aus Davidschen Schülern recrutirte und das Axiom aufstellte, alle künstlerischen Studien seien überflüssig und allein durch das Nachdenken und die Einbildungskraft zu ersetzen.

Während der Zeit des Direktoriums bevorzugte die weibliche Mode die dünnen Kleiderstoffe, welche nicht nur die Körperformen völlig preisgaben, sondern auch die Farbe der Haut oder doch die der seidenen, fleischfarbigen Tricots, mit welchen die Beine bekleidet waren, durchscheinen liessen. Hals, Arme und Busen wurden völlig entblösst getragen. Diese lockere Tracht kam David insofern zu statten, als nach dem Beispiele der Mädchen von Croton, welche dem Zeuxis für seine Helena ihre Reize anboten, drei junge Damen aus der besten Gesellschaft sich ihm als Modelle für die Gestalt der Hersilia zur Verfügung stellten und kein Bedenken trugen, dem Maler die Schönheit ihres Körpers zu enthüllen. Eine vierte, Madame de Bellegarde, hatte für eine andere der Sabinerinnen als Modell gedient und zeigte sich seitdem öffentlich in der Frisur dieser Sabinerin.

Die Vollendung des Gemäldes zog sich bis zum Jahre 1799 hin. In der Zwischenzeit, im Jahre 1797, hatte David noch das Glück, seinen »Helden« malen zu dürfen. Da Napoleon nur schwer zu einer Sitzung zu bewegen war, hatte der Künstler vorher eine Composition entworfen, welche



den sieggekrönten Feldherrn nach der Schlacht bei Castiglione darstellen sollte. Während der dreistündigen Sitzung fand er nur die Zeit, den Kopf anzulegen, und dabei blieb es auch. Das Bild wurde niemals vollendet. David bewahrte es bis zu seinem Tode in seinem Atelier auf. Später wurde der Kopf mit dem Bruststück herausgeschnitten, und in dieser Gestalt ist das merkwürdige Denkmal in den Besitz des Herzogs von Bassano gekommen. David hatte übrigens bald darauf Ursache, seinen Enthusiasmus für den Helden von Lodi etwas abzukühlen. Napoleon besuchte ihn eines Tages, als sich die »Sabinerinnen« der Vollendung nahten. Er tadelte die Art, wie die römischen Soldaten kämpften, und als ihn David widerlegte, fuhr er fort: »Ihren Kriegern fehlt es an Wärme, an Bewegung, an Enthusiasmus; desshalb glauben Sie mir, lieber David, ändern Sie das, und Jedermann wird meiner Meinung sein.« — »Diese Generäle verstehen nichts von der Malerei,« rief David ärgerlich aus, als sich Napoleon entfernt hatte, und doch hatte dieser mit richtigem Instinkt die Achillesferse der Davidschen Gemälde erkannt.

Mit der Ausstellung des Bildes war eine Neuerung verbunden, die seit dieser Zeit vielfach nachgeahmt wurde und mit der in unsern Tagen ein tadelnswerther Missbrauch getrieben wird. Auf sein Ersuchen wurde David nämlich von der Regierung ein Saal im Louvre, der heutige Saal der Pastellgemälde, überlassen, in welchem er die »Sabinerinnen« gegen ein Eintrittsgeld ausstellte. Die Ausstellung wurde am 21. Dezember 1799 eröffnet und fand einen ungeheuren Zuspruch. Alle Welt war der Politik überdrüssig geworden und flüchtete sich um so lieber in das Reich der schönen Künste, als die letzte Zeit der Direktorialregierung eine unerträgliche Misswirthschaft im öffentlichen Leben herbeigeführt hatte. David hatte ein Programm herausgegeben, welches jedem Besucher der Ausstellung eingehändigt wurde und in welchem sich der Maler, um das Ungewöhnliche seines Schrittes zu entschuldigen, nicht nur auf den englischen Maler West berief, der mit der Ausstellung zweier Gemälde (Tod des Generals Wolfe und Lord Chatham) ungeheure Summen verdient hatte, sondern auch auf das Beispiel van Dycks, der in London ähnliche Separatausstellungen veranstaltet haben und dadurch reich geworden sein sollte. Er gab ferner in diesem Programme eine ausführliche historische Erläuterung des Gegenstandes und suchte schliesslich die Nacktheit seiner Helden mit Berufung auf die antiken Denkmäler zu motiviren. Er schloss mit der zuversichtlichen Hoffnung: »Als ich dieses Bild malte, war es meine Absicht, die antiken Sitten mit solcher Genauigkeit zu schildern, dass die Griechen und Römer, wenn sie mein Werk sehen könnten, gefunden hätten, dass ich mit ihren Gewohnheiten vertraut bin.«



Die öffentlichen Beurtheilungen, die im Gegensatz zu dem Enthusiasmus des grossen Publikums ziemlich kühl waren, nahmen vorzugsweise an der Nacktheit der Helden Anstoss, und gegen sie richteten sich auch die Spöttereien derer, welche die Vergehen des Politikers noch nicht vergessen hatten. Eines der in Umlauf gesetzten Spottgedichte lautete:

> En habillant, in naturalibus,
> Et Tatius et Romulus,
> Et de jeunes beautés, sans fichus ni sans cottes,
> David ne nous apprend, que ce que l'on savait;
> Depuis longtemps Paris le proclamait
> Le Raphaël des sans-culottes.*)

Indessen hatten diese Angriffe auf das grosse Publikum keinen Einfluss. »Da die Antike in der Mode war, liess sich die Menge durch solche Rufe des beunruhigten Schamgefühls nicht abhalten und drängte sich nach wie vor zum Louvre. Es gehörte zum guten Ton, die Ausstellung der »Sabinerinnen« zu besuchen. Die eleganten Damen suchten eine Ehre darin, mit lauter Stimme alle Schönheiten und Mängel hervorzuheben, sie nannten jeden Muskel bei seinem Namen und liessen sich mit einer durchaus männlichen Freiheit über die Fülle oder die Magerkeit der Formen aus. Man berichtet uns, wie sie aufmerksam ihre Lorgnetten über alle Einzelheiten des Gemäldes spazieren liessen. Denjenigen Damen, welche noch nicht auf einer so hohen Stufe der Unbefangenheit angelangt waren, diente ein Fächer, in dessen Stäbe ein Augenglas eingeschoben war, dazu, das Treffende der Bemerkungen, die um sie herum gemacht wurden, zu controliren und ihre Verlegenheit zu verbergen, während sie zugleich ihre Neugierde befriedigten.« **)

Das Gemälde blieb länger als fünf Jahre ausgestellt und brachte während dieser Zeit dem Maler die stattliche Summe von 65,627 Frcs. ein. Im Jahre 1819 wurde es zusammen mit dem 1814 vollendeten »Leonidas vor dem Kampf an den Thermopylen« für 100,000 Frcs. verkauft, ist aber später in das Louvre gekommen. Im Jahre 1810 befand es sich unter den Gemälden, welche sich um den von der Regierung ausgesetzten, sogenannten Decennialpreis von 10,000 Frcs. bewarben, brachte es aber nur zu einer ehrenvollen Erwähnung, weil, wie J. L. Jules David, der Enkel, annehmen zu müssen glaubt, der Neid der Collegen nur zu gern

---

*) Indem David Tatius und Romulus in naturalibus und junge Schönheiten ohne Busentuch und Unterröcke zeigt, lehrt er uns nur, was man schon wusste; längst hat ihn Paris als den Raphael der Sanscülotten (der Ohnhosigen) proclamirt.

**) J. L. Jules David a. a. O. S. 360.



jede Gelegenheit ergriff, um dem berühmten Meister eine Niederlage zu bereiten. Den Preis trug Girodet mit einer Scene aus der Sündfluth davon.

Im September 1801 erhielt die Separatausstellung noch eine besondere Anziehungskraft durch das berühmte Reiterportrait des ersten Consuls, der nach seiner Rückkehr aus dem italienischen Feldzuge, mit den frischen Lorbeeren von Marengo geschmückt, den Wunsch ausgesprochen hatte, von David gemalt zu werden. Er soll dem Maler selbst die Auffassung vorgeschrieben haben: ruhig auf einem feurigen Pferde, und so wählte David den Moment, wie Napoleon im Galopp über die Felsenstrasse des grossen St. Bernhard sprengt. Während der Wind seinen Mantel aufbauscht und die Mähne seines Pferdes peitscht, sitzt er auf demselben wie aus Erz gegossen, mit der erhobenen Rechten auf die schneeigen Bergeshäupter deutend, die es zu überwinden gilt. Auf einem Felsen im Vordergrunde liest man den Namen Bonapartes neben denen Hannibals und Karls des Grossen. Der ehemalige Cato der Revolution, der mit Entrüstung die Zumuthung zurückwies, einen König zu malen, konnte nicht weiter in niedriger, »fuchsschwänzelnder« Schmeichelei gehen. Der gute Stern, der ihn leitete, als er Lepelletier von Saint-Fargeau und Marat malte, verliess ihn hier. Das ganze Bild ist eine hohle akademische Phrase ohne Wahrheit und Leben, trocken in der Farbe und theatralisch in der Bewegung, deren gesuchter Contrast durchaus nicht zu der beabsichtigten Geltung kommt.*) Das Original dieses Gemäldes, von welchem er später noch vier oder fünf Wiederholungen anfertigte, befindet sich im Museum von Versailles. Eine der Wiederholungen, die für Napoleon selbst gemalt war, ist 1815 von Blücher als Trophäe aus St. Cloud nach Berlin gebracht worden, wo sie sich gegenwärtig im königlichen Schlosse befindet.

In demselben Jahre 1800, in welchem David diesen Superlativ von Unnatur zu Wege brachte, schuf er eines seiner anmuthigsten und natürlichsten Bilder, eines von jenen wenigen, welche die Prüfung von acht Jahrzehnten siegreich überstanden haben: das Portrait der geistreichen und schönen Madame Récamier. In der Auffassung kam der antike Geschmack des Tages zur Geltung: auf einem Ruhebett von antiker Form lang ausgestreckt, in ein weisses Gewand von feinem, fast durchsichtigem Gewebe gekleidet, welches bis auf den Boden herabhängt, kehrt die berühmte Frau

*) Ernest Chesneau a. a. O. S. 39: »Ein berühmtes, aber unter künstlerischem Gesichtspunkte unzulässiges Portrait, auf welchem der Reiter voll falscher Emphase ist und das Thier keiner der zahlreichen Pferderassen angehört, welche die Wissenschaft kennt.«



dem Beschauer den Rücken zu, wendet ihm aber drei Viertheile ihres Angesichtes entgegen. Ihre Haare sind nach dem Vorbilde der Venus von Medicis frisirt, und ihre Füsse sind unbekleidet. Es ist das Badezimmer, in welchem sie der Ruhe pflegt. Ein Candelaber mit brennendem Räucherbecken steht zu ihren Füssen. Der graue Hintergrund ist mit bewunderungswürdiger Feinheit abgetönt, eine Fertigkeit, in welcher auch die französischen Portraitmaler unserer Tage eine erstaunliche Meisterschaft besitzen. Von diesem grauen Hintergrunde hebt sich das weisse Gewand in leuchtender Kraft ab, und auch in dem feingeschnittenen Antlitz haben die malerischen Reize das Uebergewicht über die Vorzüge des Zeichners. Nächst dem Portrait seiner Schwiegermutter, der Madame Pécoul (1783 gemalt), welches für die Zeit der absterbenden Rococokunst ebenso charakteristisch ist, wie das der Madame Récamier für die Zeit des Consulats, hat David kein Werk geschaffen, in welchem ein reiches Geistes- und Seelenleben so voll zum Ausdruck kommt und welches zugleich nach der Seite des Colorits so grosse Reize entfaltet. Es ist eher ein Glück als bedauerlich, dass David dieses Bild nicht in seinem Sinne »vollendet« hat. Vielleicht wäre dadurch der Ausdruck hoher Lebendigkeit und die Frische und Zartheit der Färbung verloren gegangen, welche gegenwärtig die Vorzüge dieses Portraits bilden, zu dessen Vollendung noch einige Sitzungen nöthig waren. David weigerte sich nämlich, die Arbeit weiter fortzuführen, weil seine Eitelkeit dadurch verletzt worden war, dass Madame Récamier ihr Bildniss auch bei seinem Schüler Gérard bestellt hatte.

Noch einmal, im Jahre 1805, gelang David ein ähnlicher glücklicher Wurf. Zwei Tage nach seiner Krönung hatte ihn Napoleon zu seinem »ersten Maler« ernannt, und in dieser Eigenschaft erhielt er den Auftrag, das Gedächtniss an die Inthronisation des neuen Kaisers in vier grossen Ceremonienbildern festzuhalten, welche die Krönung des Kaisers, die Inthronisation der beiden Majestäten in der Kirche Notre Dame, die Vertheilung der Adler auf dem Marsfelde und die Ankunft des Kaisers und der Kaiserin vor dem Stadthause, in welchem ihnen ein Fest gegeben worden war, darstellen sollten. Für das erste dieser Bilder malte er als Vorstudie das Portrait des Papstes Pius VII., ein Muster von Einfachheit und Wahrheit, an welchem man nur zu tadeln hatte, dass sich die Inschrift des Künstlers zu sehr bemerkbar machte.*) Diese treffliche Studie ist auch für das grosse Gemälde von Nutzen gewesen, da die Figur des

---

*) NAPOLEONIS. FRANCORUM. IMPERATORIS. PRIMARIUS. PICTOR. LUD. DAVID. PARISIIS. 1805. Daneben der Stern der Ehrenlegion, deren Mitglied David war.



Papstes zu den wenigen Partieen desselben gehört, die man als erträglich bezeichnen darf. Ausser ihr ist eigentlich nur noch die Hauptgruppe, der Kaiser, welcher seiner vor ihm knieenden Gemahlin die Krone aufsetzt, nicht misslungen. Die übrigen Figuren bilden ein wirres Durcheinander, welches weder durch die Composition noch durch die Farbe geklärt wird.*) Ganz und gar misslang das zweite Gemälde, die Vertheilung der Adler, welches auch eine herbe Beurtheilung fand, während man der Krönung noch mit grossem Wohlwollen begegnet war. Dieser entschiedene Misserfolg veranlasste David, von der Ausführung der beiden andern Gemälde abzustehen und wieder zu seinen Griechen zurückzukehren. Schon seit geraumer Zeit stand eine umfangreiche Composition auf seiner Staffelei, deren Mittelpunkt Leonidas bildete. David hatte aber nicht einen Moment des Kampfes gewählt, sondern den Augenblick, wie Leonidas, bevor er sich mit seinen Getreuen den Persern entgegenwirft, über seinen Entschluss nachdenkt. Im Vordergrunde sitzt der Held auf einem Felsen, in tiefes Sinnen verloren, während sich neben und hinter ihm seine Krieger zum Kampfe rüsten. Was David erstrebt hatte, in dem Angesichte des Leonidas eine tiefe seelische Erregung, den Reflex eines gewaltigen Seelenkampfes, zum Ausdruck zu bringen, lag völlig ausserhalb der Fähigkeiten eines Malers, dessen ganze Begabung so äusserlich wie möglich angelegt war. Das Gemälde, welches sich jetzt im Louvre befindet, wurde 1814 vollendet. Es war das letzte, welches David in Frankreich gemalt hat.

Nach der ersten Abdankung Napoleons schien es zwar, dass David auch unter dem Scepter der Bourbonen seine Kunst würde in Frieden ausüben können, wenn ihm auch die Sonne der Hofgunst nicht mehr leuchtete. Aber alle seine Interessen, die eigenen wie die seiner Familie, waren so eng mit der napoleonischen Dynastie verknüpft, dass er nach der Rückkehr Napoleons von Elba sich begeistert an seinen »Helden« anschloss und den kurzen Glanz der hundert Tage in vollen Zügen genoss. Als Ludwig XVIII. wieder auf den Thron gesetzt wurde, fand es David für gerathen, Paris zu verlassen und die weitere Entwicklung der Ereignisse in der Schweiz abzuwarten, nachdem er zuvor die beiden grossen Gemälde der Krönung und der Adlervertheilung, die man ihm nach der ersten Restauration wiedergegeben hatte, jedes des leichteren Trans-

*) Das Gemälde, kurzweg Le Sacre genannt, befindet sich ebenso wie die Vertheilung der Adler im Museum von Versailles. Als die deutschen Heere 1870 gegen Paris anrückten, wurde das Bild zusammengerollt und nach Paris gebracht, damit es nicht in die Hände der Sieger fiele. Es ist bekannt, dass die schamlosen Kunsträubereien der napoleonischen Armee von der deutschen Heeresleitung 1870 und 1871 nicht vergolten worden sind.



portes wegen in drei Stücke zerschnitten und zusammengerollt, nach dem Westen geschickt hatte. In der Schweiz fand David jedoch eine wenig sympathische Aufnahme, und er entschloss sich daher wieder zur Rückkehr, da ihn ein Erlass des Königs über die Anhänger Napoleons in Betreff seiner persönlichen Sicherheit beruhigte. Aber seines Bleibens in Paris war nicht lange mehr. Am 2. Januar 1816 nahm die Deputirtenkammer fast einstimmig das sogenannte Amnestiegesetz an, durch das die »Königsmörder«, welche Aemter von dem Usurpator angenommen hatten, als »unversöhnliche Feinde Frankreichs und der legitimen Regierung« für ewige Zeiten aus dem Königreiche verbannt wurden.

Bei dieser Gelegenheit zeigte David zum ersten Male eine Charakterstärke, die der Politiker bisher hatte vermissen lassen, zeigte er sich zum ersten Male der griechischen und römischen Bürgertugenden würdig, die er so oft verherrlicht hatte. Obwohl der Polizeiminister selbst ihm volle Sicherheit garantirte, bestand er doch darauf, in die Verbannung zu gehen, weil er sich nicht durch eine private Gunst der Exemption von einem Gesetze erfreuen wollte, unter welchem so viele seiner alten Freunde leiden mussten. Anfangs hatte er die Absicht, nach Rom zu gehen. Aber dort wurde ihm der Aufenthalt nicht gestattet, und so begab er sich nach Brüssel, wo er den Rest seines Lebens in uneingeschränkter Thätigkeit zubrachte. Obwohl er die Verbannung mit Seelengrösse ertrug, hegte er bis zu seinem letzten Augenblicke noch die Hoffnung, dereinst nach Paris zurückkehren zu dürfen, an welches ihn die Erinnerung eines thatenreichen Lebens und seine blühende Schule fesselte. Mit Rücksicht auf diese Hoffnung schlug er auch das glänzende Anerbieten aus, welches König Friedrich Wilhelm III. von Preussen unmittelbar nach seiner Uebersiedlung nach Brüssel an ihn richtete. Er sollte mit dem Titel »Minister der schönen Künste« die Leitung der Kunstakademie unter so vortheilhaften Bedingungen übernehmen, wie sie ihm nicht einmal Napoleon gestellt hatte. Aber selbst die Vermittlung Alexanders von Humboldt führte nicht zu dem von dem Könige gewünschten Ziele. Auf der andern Seite that David auch nichts, was unter seiner Würde gewesen wäre, um die Erlaubniss zu seiner Rückkehr zu erlangen. Gros, sein treuester Schüler und ergebenster Anhänger, arbeitete unablässig daran, alle Hindernisse aus dem Wege zu räumen, als die Ermordung des Herzogs von Berry durch einen fanatischen Republikaner im Februar 1820 weiteren Versuchen ein Ziel setzte.

David fand übrigens in Brüssel die wärmste Aufnahme, insbesondere von Seiten der Künstler und der Akademieen, die jede Gelegenheit benutzten, um den berühmten Mann zu feiern. Auch das Publikum zeigte

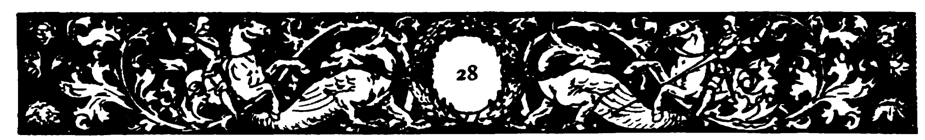


ein lebhaftes Verständniss für seine Werke, die er, jetzt aber für wohlthätige Zwecke, öffentlich ausstellte. Man übersah liebevoll den Verfall seiner Kraft und hielt sich nur an die Vorzüge der in Brüssel geschaffenen Gemälde, unter welchen »Amor und Psyche«, der »Zorn des Achilles« und »Mars von Venus und den Grazien entwaffnet« die bedeutendsten sind. Das letztere Bild wurde auch in Paris ausgestellt, dort aber von einem Theile der Kritik als ein Rückschritt gegen die früheren Arbeiten Davids bezeichnet. Die merkwürdigste der damals erschienenen Recensionen ist jedenfalls diejenige, welche der jugendliche Thiers, der Schöpfer der napoleonischen Legende, über den Maler des ersten Kaiserreichs und sein neuestes Bild im »Constitutionel« veröffentlichte. In wenigen Sätzen ist darin die positive und die relative, die künstlerische und die historische Bedeutung Davids zusammengefasst. »Bewundert man,« sagt er, »ausschliesslich die schönen Linien, die, wenn auch auf Kosten der Wahrheit glänzenden Farben, dann muss dieses Gemälde als ein Meisterwerk erklärt werden; denn es steht am Ziele des Weges, zu welchem sich David entschlossen hat. Glaubt man dagegen, dass der Stil nicht bis zur akademischen Formel, dass die Zeichnung nicht bis zur Nachahmung der Statuen, die Farbe nicht bis zu einem ermüdenden Wirrwarr von Tönen, zu einer erkünstelten Durchsichtigkeit und zu einem glasartigen Schillern gehen darf, so wird man zwar das Gemälde Davids für ein Werk erachten, das in der Ausführung schöne Stellen zeigt, das aber gefährlich wäre, wenn man es als Muster aufstellen wollte oder gar als das letzte Ziel eines Systems, welches gut war, so lange es als Gegengewicht diente, welches aber nicht mehr gut ist, sobald es zu einem Uebermaasse neigt, das seinerseits der Beschränkung bedarf.« Mit diesem Urtheil stimmt die Schilderung des Davidschen Despotismus überein, mit welcher Ernest Chesneau seine scharfsinnige Studie über den Meister schliesst. »David hatte gegen ein bestehendes System reagirt, um jedoch ein anderes, noch exclusiveres an seine Stelle zu setzen. Dasjenige, welches er gestürzt hatte, liess wenigstens noch der Offenbarung individueller Bestrebungen freien Spielraum, während David immer gegen dieselben protestirte ... Er hat Guérin, Girodet, Drouais *) und Gros in die engen Maschen seiner Lehrmethode eingezwängt und die Bewegung des Individualismus, der sich bereits offenbart hatte, um mindestens dreissig Jahre aufgehalten.«

David starb zu Brüssel am 29. Dezember 1825. Die Bemühungen seiner Familie, die Erlaubniss seiner Bestattung in Paris zu erwirken,

---

*) Der Lieblingsschüler Davids, der schon im Jünglingsalter (1788) starb, nachdem er mit einem »Marius in Minturnae« einen grossen Erfolg errungen.



waren vergeblich. Sein Leichnam ruht in fremder Erde; nur sein Herz ist in dem Grabdenkmal seiner Gattin auf dem Père-Lachaise in Paris beigesetzt.

So lange David als sichtbares Haupt der französischen Schule in Paris lebte und wirkte, führte sein System die absolute Alleinherrschaft, unter welcher diejenigen, die anders dachten und strebten, nur ein bescheidenes oder gar ärmliches Dasein führten. Pierre Narcisse Guérin (1774—1833) war der einzige, welcher, ausserhalb der Schule Davids stehend, auf demselben Stoffgebiete grosse Erfolge erzielte. Sein Lehrer, Jean Baptiste Regnault (1754—1829), hatte ihn der Antike zugeführt, die er selbst mehr von der sinnlichen Seite auffasste und mit dem Reize der Farbe zu umgeben suchte, wesshalb er mit Vorliebe nackte Grazien und Nymphen, Venus, Danae und Cleopatra malte. Guérin errang sogleich mit seinem Erstlingswerke »Marius Sextus« im Salon von 1799 einen ersten Preis. Anfangs war dieser Marius Sextus, ein Römer, den die Geschichte nicht kennt, ein blinder Belisar, der zu seiner Familie zurückkehrt. Guérins Freunde aber, die wohl einsehen mochten, dass das Symbol königlichen Undanks bereits seine Zugkraft verloren hatte, riethen ihm, dem Belisar die Augen zu öffnen und daraus einen römischen Verbannten zu machen, welcher bei seiner Heimkehr die Tochter an der Leiche ihrer eben gestorbenen Mutter findet. Der Erfolg war um so durchschlagender, als dieser Stoff der Stimmung des Tages entgegenkam; denn um diese Zeit waren die Emigrirten nach Frankreich zurückgekehrt, welche der blutige Schrecken der Revolutionszeit vertrieben hatte. Dass Guérin der Scene aber so leicht eine andere Bedeutung geben konnte, beweist, wie wenig dieselbe von innen heraus gefühlt und durchempfunden war. Wie David war Guérin ein durch und durch theatralisches Talent, dessen Thätigkeit nicht durch eine schöpferische Phantasie, sondern durch mühsames Studium bedingt war. Seine späteren Werke wie »Hippolyt und Phädra« und »Pyrrhus und Andromache« waren nicht nur Scenen aus Tragödien Racines nachgebildet, sondern standen auch in der Anordnung und in dem dramatisch erregten Geberdenspiel unter dem Einfluss der Bühne, ja sogar gewisser Schauspieler. Nachmals griff er direkt auf die antiken Quellen zurück: »Aeneas, welcher Dido seine Abenteuer erzählt« war aus dem Virgil geschöpft, und »Clytämnestra und Aegisthos im Begriff, den schlafenden Agamemnon zu ermorden« aus dem Euripides. Dort suchte er durch den Reiz sinnlicher Schönheit, hier durch ein frappantes Beleuchtungsmotiv, eine hinter einem rothen Vorhang brennende Lampe, zu wirken, auf beiden Bildern aber war jede Spur seelischen Ausdrucks zu Gunsten eines hohlen Formalis-

mus vernichtet.*) Mit diesen Bildern war seine Kraft erschöpft. Von 1822—1828 war er Direktor der Akademie in Rom, dann hielt er sich eine Zeit lang in Paris auf, um ein begonnenes Bild: »Die letzte Nacht Trojas« zu vollenden, was ihm jedoch nicht gelang, und kehrte schliesslich wieder nach Rom zurück, wo er nach wenigen Monaten starb. Sein Name ist der Nachwelt weniger durch seine Werke, als durch die Zahl seiner Schüler bekannt geworden, unter denen sich Künstler wie Géricault, Eugène Delacroix, Ary Scheffer und Léon Cogniet befanden, von denen aber nicht ein einziger die Art des Meisters fortgeführt hat.

Guérin war gelungen, was die Schüler Davids nicht vermocht hatten, nämlich die Herrschaft des antiken Kanons noch eine Zeit lang aufrecht zu erhalten, während Realismus und Romantik bereits kühnlich ihr Haupt gegen den Despotismus der Antike erhoben. Hatten doch selbst die bedeutendsten Schüler Davids noch unter den Augen des Meisters begonnen, sich langsam dem Joche des Kunsttyrannen zu entziehen und fremde Elemente in die Ueberlieferung des Ateliers einzuführen. Girodet-Trioson (1767—1824) war der Vorläufer der Romantik, die er zunächst durch Farbe und Licht (der schlafende Endymion von den Strahlen des Mondes beleuchtet, 1792), dann durch die Wahl seiner Stoffe zum Ausdruck zu bringen versuchte. Die »Beerdigung Atalas« nach der Erzählung Chateaubriands (1808 gemalt, im Louvre) ist das erste Denkmal für den Bund zwischen der Malerei und der zeitgenössischen Literatur, der in keinem Lande so eng war und bis auf den heutigen Tag geblieben ist, wie in Frankreich. An Tiefe der Empfindung war hier mehr geleistet, als die ganze Davidsche Schule zusammengenommen bisher producirt hatte. Auch wer die Erzählung Chateaubriands nicht gelesen hat, wird durch den tiefen Schmerz des Indianers Chactas, der den Leichnam der Geliebten noch einmal ans Herz drückt, bevor er ihn der Erde übergiebt, durch den Ausdruck himmlischen Friedens, der auf dem Antlitze Atalas ruht, tief ergriffen, während das Auge durch den weichen Fluss der Linien und durch die Schönheit und Einheit der Composition angenehm beschäftigt wird. Girodet machte auch einen tüchtigen Schritt vorwärts auf der Bahn des Realismus mit seiner »Episode aus der Sündfluth« (im Louvre), welche 1810 über die Sabinerinnen seines Meisters siegte. Mit diesem Bilde (1806 gemalt) beginnt die Reihe der »gemalten Unglücksfälle und schauervollen Katastrophen«, welche eine Specialität der französischen Malerei bilden. Die Vorliebe für solche Stoffe ist tief im französischen Volkscharakter begründet und wird nicht am wenigsten

*) Alle genannten Gemälde Guérins befinden sich im Louvre.



durch die schreckensvollen Ereignisse genährt, deren Schauplatz Frankreich seit der ersten Revolution bis zu den Greueln der Commune gewesen ist.

Auf dem Bilde Girodets, dessen düstre Färbung dem Charakter des Gegenstandes entspricht, ist ein Mann, der seinen Vater auf der Schulter trägt, während er mit dem rechten Arme seine Frau mit zwei Kindern festhält, unter Anspannung aller Kräfte bestrebt, sich mit Hilfe eines Baumastes auf die Spitze eines Felsens zu schwingen; aber der Zweig bricht, und die fünf Menschen sind rettungslos dem Abgrunde verfallen.

Vor Girodet hatte bereits Jean Antoine Gros (1771—1835), der treueste Freund und Schüler Davids, den man, mit grösserem Rechte als den letzteren, den Maler des ersten Kaiserreichs nennen darf, einen realistischen Ton in der Behandlung eines ganz ungewöhnlichen Stoffes angeschlagen. Nachdem sich Gros einige Zeit im Atelier Davids aufgehalten, ohne bei den Preisbewerbungen einen Erfolg zu erzielen, machte er sich 1793, weil das revolutionäre Treiben seiner gefühlvollen Natur Grauen einflösste, ohne die geringsten Mittel auf den Weg nach Italien. Er kämpfte sich von Station zu Station durch, indem er überall Portraits malte, und gelangte auf diese Weise endlich nach Genua, wo die zahlreichen Werke von Rubens und van Dyck anfangs einen niederschlagenden Eindruck auf ihn machten. Die Noth zwang ihn jedoch, wieder zum Pinsel zu greifen. Ende 1796 lernte er in Genua die Gemahlin des Generals Bonaparte, Josephine, kennen, welche ihn mit sich nach Mailand nahm und ihn dort dem General vorstellte. Kurz vorher hatte Napoleon bei Arcole einen glänzenden Sieg davongetragen, welchen Gros zu verherrlichen beschloss, indem er den Sieger in dem Moment darstellte, wie er mit der Fahne in der Hand über die Brücke von Arcole stürmt. Damit war sein Glück vor der Hand gemacht. Er durfte im Hauptquartier bleiben, erhielt eine eigens für ihn geschaffene militärische Charge und zahlreiche Portraitaufträge und wurde schliesslich zum Mitglied der Commission ernannt, welche die Kunstwerke aus den oberitalienischen Städten für die Pariser Museen auszuwählen hatte. Es heisst, dass er diesem Amte mit Mässigung vorstand. Als sich später das Kriegsglück der Franzosen in Oberitalien wendete, begannen auch für ihn trübe Tage. Mit Mühe und Noth entrann er der furchtbaren Belagerung von Genua, nachdem er alle Schrecken des Hungers kennen gelernt, und nach schweren Schicksalen kam er endlich im Anfange des Jahres 1801 in Paris wieder an. In demselben Jahre schrieben die Consuln eine Concurrenz um ein Gemälde aus, welches den Kampf bei Nazareth schildern sollte, wo der General Junot mit fünfhundert Mann sechstausend Türken niedergemetzelt hatte.



Das war einer der Stoffe, wie sie schon seit längerer Zeit Gros' Phantasie beschäftigt hatten. Als Napoleon nach Egypten ging, hatte der Maler an seine Mutter geschrieben: »Warum bin ich gezwungen, die Erfolge anderer zu zählen, ohne wenigstens die Neugier für meine Compositionen erregen zu können? Die andern würden den alten Alexander gemalt haben, ich den neuen, Mameluken, orientalische Costüme und arabische Pferde.« So früh gab sich also schon die Neigung der. französischen Maler für die farbige Welt des Orients kund, die bald eine so hervorragende Rolle in der französischen Malerei spielen sollte und nicht wenig dazu beitrug, die Herrschaft des Colorismus zu befestigen. Auch in diesem Sinne ist Gros ein Vorläufer und Bahnbrecher, da er den Orient gewissermassen für die moderne Kunst erobert hat. Schon bevor sich Gros um die Ausführung des Gemäldes der Schlacht von Nazareth bewarb, hatte er einige Momente aus dem egyptischen Feldzuge skizzirt. Jetzt nahm er seine ganze Kraft zusammen, und es gelang ihm, den Sieg über seine neunzehn Mitbewerber davonzutragen. Das Gemälde sollte fünfzehn Meter in der Länge messen, und schon war die Composition auf der gewaltigen Leinwand skizzirt worden, als das Bild wieder abbestellt wurde, wie es heisst, auf Antrieb Napoleons, der es nicht ertragen konnte, dass andere Heldenthaten als die seinigen verherrlicht würden. Die Concurrenzskizze, welche sich im Museum zu Nantes befindet, lässt erkennen, dass Gros seine schwierige Aufgabe mit grosser Meisterschaft gelöst, dass er namentlich die Wucht des Zusammenstosses, den wilden Knäuel von Menschen und Pferden mit ungewöhnlicher Kraft geschildert hatte, ohne einerseits die Episode über dem Ganzen zu vernachlässigen, andrerseits der Hauptgruppe, dem General Junot und seinen Offizieren, die angemessene, dominirende Stellung in der Composition vorzuenthalten. Insbesondere fand die Virtuosität, mit welcher er die gewaltsamsten Bewegungen der Pferde wiedergegeben und welche seit Rubens kein moderner Maler erreicht hatte, ungetheilte Bewunderung. Gros wurde dadurch entschädigt, dass er den Auftrag erhielt, Napoleons Besuch im Hospital der Pestkranken zu Jaffa zu malen, einen Akt der Seelenstärke und Selbstverleugnung, der wohl eine Glorification verdient hatte. Vor einem solchen Stoffe war mit den akademischen Recepten Davids nichts anzufangen. Des Meisters Heiliger Rochus konnte dem Schüler nicht viel helfen. Gros war also ganz auf sich selbst angewiesen. Nach dem Berichte von Augenzeugen stellte er zunächst in der Skizze die Scene dar, wie sie sich wirklich in einem geschlossenen Raume des Hospitals zugetragen, wie Napoleon einen Pestkranken in seine Arme nahm, obgleich man ihn daran zu verhindern suchte. Seine malerische Phantasie fand sich aber durch diese Auffassung



zu sehr beschränkt, und desshalb verlegte er auf dem ausgeführten Gemälde die Scene in den Hof einer Moschee, dessen maurische Architektur einen phantastischen Rahmen für die Scenen des Entsetzens bot, die sich in ihm abspielten. Und nicht genug damit. Durch die Arkade des Hofes blickt man auf den Hafen mit seinen Segelschiffen und auf die amphitheatralisch sich erhebende Stadt. Im Mittelgrunde steht Napoleon, von seinen Generalen umgeben, die sich mit Taschentüchern den Mund zuhalten, um den Pesthauch nicht einzuathmen, oder sich von dem grauenvollen Anblick abwenden. Der Obergeneral aber hat den Handschuh von der Linken gezogen und legt sie unerschrocken auf die Pestbeule eines kranken Matrosen. Mit grosser Sorgfalt und Umsicht hat der Maler nach Massgabe seiner Kenntnisse die pathologischen Erscheinungen der Pest an den meist nackten oder halbentblössten Leibern der Kranken, Sterbenden und Todten zu schildern versucht. Hatte er doch in Genua eine Schule durchgemacht, in der er das Elend in seiner schrecklichsten Gestalt kennen gelernt.

Gros war mit diesem Bilde sowohl nach der Seite der Charakteristik und der Individualisirungskunst als in dem Ausdruck einer reichen Lebensfülle mit Hilfe der Farbe, die sich zum ersten Male nicht mehr der Zeichnung unterordnete, weit über David hinausgegangen. Hieraus, nicht bloss aus dem ebenso aussergewöhnlichen wie populären Stoffe, erklärt sich der gewaltige Eindruck, den das Gemälde auf die Künstler machte, die es mit Palmzweigen bekränzten und seinem Schöpfer ein Fest gaben. Auch heute noch übt das Werk, obwohl die Farben stark nachgedunkelt sind und ihren ursprünglichen Glanz durch Gelbwerden eingebüsst haben, eine bedeutende Wirkung aus.

Es hat auf die kommenden Generationen einen weitaus grösseren Einfluss gewonnen als alle Gemälde Davids zusammen, weil die Strömung der Zeit mit Gewalt zur Entwicklung des Individualismus trieb. Eine noch grössere Rolle spielte der Orient mit seiner Lichtfülle und seinen malerischen Costümen auf dem der »Schlacht bei Abukir« gewidmeten Gemälde (1806, im Museum von Versailles), aus welcher die Episode des von Murat commandirten Reiterangriffs hervorgehoben worden ist. Also wie auf der Skizze der Schlacht von Nazareth ein heftiger Zusammenprall von grossen Massen, deren Mittelpunkt Murat, dem das Schwert des feindlichen Anführers überreicht wird, in ruhiger Haltung bildet. An dramatischer Kraft und an Energie der Charakteristik fehlte es diesem Bilde nicht, wohl aber an Klarheit der Composition, ein Mangel, der jedoch durch die Lebhaftigkeit der Schilderung und die in Mann und Ross sich gleichmässig offenbarende Verve aufgewogen



wurde. Noch ging es immer aufwärts. Aber schon das nächste Gemälde »Napoleon auf dem Schlachtfelde von Eylau« (1808, im Louvre) sollte den Höhepunkt von Gros' künstlerischer Thätigkeit bezeichnen. Auch dieser Auftrag war das Ergebniss einer Concurrenz, in welcher Gros vierundzwanzig Mitbewerber besiegt hatte. Das Bild ist gewissermassen ein Pendant zu jenem Hospitalbesuch in Jaffa: hier ein Besuch der Wahlstatt nach der Schlacht. Der Kaiser im Pelzrock, von seinem glänzenden Stabe umgeben, reitet über das Schlachtfeld, welches der Schnee wie mit einem grossen Leichentuche zu bedecken anfängt, und macht vor einer Gruppe von Verwundeten und Todten Halt. Vor diesem entsetzlichen Elend erhebt er bebend die Hand, sendet er einen schmerzerfüllten Blick zu dem blaugrauen Himmel empor, der im Hintergrunde von den Flammen des brennenden Dorfes unheimlich erleuchtet wird. Mit ergreifender, fast grauenhafter Wahrheit hat der Künstler hier die Greuel und die Verwüstungen des Krieges, verstärkt durch die Ungunst der Elemente, geschildert und innerhalb einer Tongrenze von weiss zu grau und schwarz eine coloristische Meisterschaft entfaltet, die seiner Zeit weit vorausgeht. Der Erfolg dieses Bildes war denn auch sehr bedeutend. Napoleon ersann für den Künstler eine besondere Auszeichnung. Nachdem er bei der feierlichen Vertheilung der Medaillen und Kreuze der Ehrenlegion an die Künstler, die er selbst vornahm, mehrere Male an Gros vorübergegangen war, scheinbar ohne ihn zu beachten, nahm er das Kreuz, welches er selbst trug, von der Brust und übergab es dem überraschten Künstler.

Von hier an führte die unter so glänzenden Auspicien begonnene Laufbahn des Meisters schnell abwärts. Weder die »Schlacht bei den Pyramiden«, noch die »Einnahme von Madrid«, noch endlich die »Zusammenkunft der beiden Kaiser (Napoleon und Franz von Oesterreich) nach der Schlacht bei Austerlitz« reichen an die Erstlingswerke heran, welche die ganze Kraft des Malers erschöpft zu haben schienen. Von der Wahrheit entfernte er sich wieder und folgte den trügerischen Lockungen Davids, der einen unheilvollen Einfluss auf ihn gewonnen hatte. Als David nach Brüssel zog, übernahm Gros die Leitung des Ateliers; aber er betrachtete sich in dieser Function nur als Stellvertreter des Meisters. »Gros — so berichtet einer der Schüler — huldigte als Lehrer einer völlig classischen Richtung. Er schwur nicht anders als auf David, und wenn er corrigirte oder Rathschläge gab, wiederholte er unaufhörlich: »Nicht ich spreche zu euch, sondern David, David und immer David.« Unter diesen Umständen hat er, obgleich die Zahl seiner Schüler im Laufe der Jahre bis auf vierhundert stieg, keinen nennenswerthen Einfluss auf die



Entwicklung der französischen Malerei gewinnen können. Die Fäden, die sich von ihm zu der folgenden Generation hinüberspinnen, sind nur ganz vereinzelt. Sie führen von den Pferden der »Schlacht bei Nazareth« zu Géricault und von dem »Hospital in Jaffa« zu Delacroix, Horace Vernet und den Orientmalern. In seinen Briefen aus Brüssel predigte David seinem nur allzugelehrigen Schüler Umkehr »von den nichtigen Gelegenheitsbildern« — so nannte er die Gemälde, welche moderne Stoffe behandeln — zu der wahren »Historie«, unter welcher er nur die antike Geschichte verstand. Vorläufig hatte Gros noch so viele Aufträge zu erledigen, dass er den Wünschen seines Meisters nicht nachkommen konnte, wenigstens was die Wahl der Stoffe anbelangt. In der Ausführung aber und in der Auffassung, in der Charakteristik und in dem Ausdruck der Action fing er bald wieder an, sich auf den akademischen Stelzen zu bewegen und die warmblütige Energie des Realismus durch die frostige Glätte einer conventionellen Formensprache zu ersticken. Diese Signatur trugen die Gemälde, die er auf Befehl Ludwigs XVIII. ausführte: die Abreise dieses Königs aus den Tuilerien, als sich Napoleon der Hauptstadt näherte, und die Einschiffung der Herzogin von Angoulême in Bordeaux, die allegorischen Plafonds für die Louvresäle und das colossale Gemälde für die Kuppel des Pantheon. Freilich muss man bei der Beurtheilung dieser Gemälde den Umstand in Rechnung bringen, dass dem Künstler die wesentlichste Bedingung des Schaffens, die Begeisterung, inzwischen entzogen war. Auf den Helden von Austerlitz und Wagram war ein schwächlicher Verlegenheitskönig gefolgt, der kein anderes Verdienst für sich in Anspruch nehmen konnte, als das der Legitimität. Nach dem Plane, welcher 1812 festgestellt war, sollten sich in der Kuppel des Pantheons um die hl. Genoveva, die Schutzpatronin der Stadt Paris, Clodwig und Clotilde, Karl der Grosse und Hildegard, Ludwig der Heilige und die Königin Blanche, Napoleon, Marie Luise und der König von Rom versammeln. Unter der neuen Regierung wurde natürlich die letzte Gruppe gestrichen, und Ludwig XVIII., die Herzogin von Angoulême und der Herzog von Bordeaux nahmen die leergewordenen Stellen ein. Auch die Opfer der Revolution, Ludwig XVI. und seine Familie, kamen noch hinzu. Wie bei den Plafondgemälden liegt auch der Hauptfehler dieser grossen Composition in der Vermischung allegorischer Elemente mit realistischen, welche Gros der Würde des monumentalen Stils nicht anzupassen vermochte.

Die Anhänger der Romantik unter den Künstlern, deren Zahl zusehends wuchs, machten die Gemälde Gros' zur Zielscheibe schonungsloser satirischer Angriffe, welche den Meister auf das tiefste kränkten. Seine



Missstimmung und seine Reizbarkeit gewannen einen immer unheilvolleren Einfluss auf sein Gemüth, und so beschloss er, seine ganzen Kräfte zusammenzuraffen und der schmähsüchtigen Jugend zu zeigen, was er vermöge. Zu seinem Unglück erinnerte er sich gerade jetzt mehr als zuvor der Lehren und Mahnungen Davids und malte für den Salon von 1835 einen Herkules, der den grausamen Thrakerkönig Diomedes seinen eigenen Rossen zum Frasse vorwirft. Diese an und für sich schon groteske Idee und die lahme Ausführung wurden, wie nicht anders zu erwarten war, einer überaus heftigen Kritik unterzogen, und diese Schande mochte Gros nicht überleben. Am 25. Juni 1835 begab er sich nach Bas-Meudon, stieg das steile Ufer der Seine hinab und legte sich mitten in das Schilf hinein, das vom Wasser überfluthet wurde.*) »Der erste,« sagt Chesneau, »der ihm die Rückkehr zur Historienmalerei gerathen, hat dadurch sein Todesurtheil unterzeichnet.«

Sein Nebenbuhler, Franz Gérard (1770—1837), war eine weniger tief angelegte Natur, ein glatter, geschmeidiger Höfling, welcher sich derartige Misserfolge nicht so zu Herzen nahm. Mit grossem Geschick wusste er sein Fahrzeug durch alle Gefahren, welche der Wechsel der politischen Systeme mit sich brachte, glücklich hindurchzuführen. Obwohl er auf die Fürsprache seines Lehrers David zum Mitgliede des Revolutionstribunals ernannt worden war, schützte er Krankheit vor, um den Sitzungen desselben fern zu bleiben. Zu gleicher Zeit trug er aber Sorge, sich als guten Republikaner zu legitimiren, indem er 1795 den üblichen Belisar malte. Er hat den Stoff tiefer und ergreifender behandelt als alle seine Concurrenten, indem er ihn ohne tendenziöses Pathos von seiner rein menschlichen Seite betrachtete. Der blinde Belisar tastet sich mit seinem Stabe mühsam fort; denn sein jugendlicher Führer ist von einer Schlange gebissen worden, die sich, merkwürdig genug, noch um sein Fussgelenk ringelt, und Belisar hat den Sterbenden auf seinen Arm genommen. Was neben der Tiefe und Wahrheit der Empfindung den grossen Erfolg erklärt, den dieses Gemälde im Salon von 1795 fand, ist die Schönheit der Composition, die ideale Harmonie der Linien und die effektvolle Beleuchtung der Scene durch die untergehende Sonne. Dadurch kam schon ein romantisches Element in das feste Gefüge des Davidschen Classicismus hinein. Im nächsten Jahre erzielte er auch seinen ersten Erfolg als Portraitist durch das Bildniss des Malers Jean Baptiste Isabey (1767—1855), welcher mit grossem Glück Miniaturportraits seiner berühmtesten Zeitgenossen ausführte, und seiner kleinen Tochter (im Louvre). Auch diesen

*) Tripier le Franc, Histoire de la vie et de la mort du baron Gros, Paris 1880.



Erfolg verdankte der Maler nur dem Umstande, dass er die classische Brille ablegte und die Natur mit seinen eigenen Augen ansah. Schon das Arrangement widersprach dem Hergebrachten: Isabey ist dargestellt, wie er mit seiner Tochter an der Hand die Stufen einer Treppe im Louvre hinabschreitet, und so ungezwungen und natürlich wie das Motiv, war die schlichte und einfache Charakteristik. Obwohl Gérard gerade als Portraitmaler eine glänzende Laufbahn durchmass, hat er dieses sein Erstlingswerk kaum jemals übertroffen. In die Mode kam er 1798 durch seine Psyche, die von Amor geküsst wird, ein süssliches und geziertes Werk, das gleichwohl den Beifall der tonangebenden Kreise fand und ihm zahlreiche Aufträge, unter anderen auch das Portrait der Madame Récamier, einbrachte, die er ähnlich wie David nach dem Bade, nur sitzend und etwas freier, dargestellt hat. Seine Glanzzeit begann, als er der Hofmaler der Familie Bonaparte und der ganzen offiziellen Welt wurde. Er bekam auch seinen Antheil an den grossen Staatsaufträgen zur Verherrlichung der napoleonischen Waffenthaten. Obgleich aber einer der dankbarsten, die Schlacht bei Austerlitz, auf ihn fiel, wusste er doch nichts Ernstes damit anzufangen. Er vermied wohlweislich, einen Moment des Kampfes herauszugreifen, sondern begnügte sich damit, den Augenblick wiederzugeben, wie der siegreiche Feldherr die Meldung von der Niederlage der russischen Garde erhält. Er fand Gelegenheit, eine Anzahl Portraits anzubringen, und damit war seine Aufgabe erledigt. Auch seine übrigen Arbeiten, welche in das Gebiet der Historie, der Allegorie und Mythologie schlagen, tragen mehr oder weniger den Stempel des Erkünstelten und Gemachten, mit Ausnahme etwa des Einzuges Heinrichs IV. in Paris im Jahre 1594 (in Versailles), wo einerseits die prächtigen Costüme ihm Gelegenheit zur Entfaltung malerischer Reize boten, andrerseits die Gruppen durch lebendigere und natürlichere Anordnung fesseln. Die vier Zwickelfiguren im Pantheon: Tod, Vaterland, Gerechtigkeit und Ruhm, gehören den letzten Jahren seines Lebens an, als seine Kraft bereits völlig erschöpft war. Gleichwohl beanspruchen sie wenigstens, ebenso wie die daselbst befindlichen Arbeiten Gros', ein historisches Interesse, weil sie am Anfang einer glänzenden Periode der monumentalen Malerei stehen, welcher bekanntlich alle Regierungen, die Frankreich im Laufe dieses Jahrhunderts gesehen hat, ein lebhaftes Interesse entgegengebracht haben.

Gérards Bedeutung liegt demnach beinahe ausschliesslich in der Bildnissmalerei. Kann er sich auch als Psychologe, als Seelenkündiger nicht mit Holbein oder van Dyck messen, so hat er es doch verstanden, die äusseren charakteristischen Eigenthümlichkeiten seiner Epoche in den



Individuen zum Ausdruck zu bringen, so dass seinen Portraits trotz der geringen Tiefe der Auffassung ein culturhistorischer Werth nicht abzusprechen ist. Seinen Zeitgenossen imponirte er durch seine elegante Manier, durch die Vornehmheit und Würde der Repräsentation, den Frauen besonders durch die Grazie und Galanterie seiner Auffassung, insgesammt also durch ähnliche Vorzüge, denen später der internationale Portraitmaler Winterhalter seine Erfolge verdankte. Auf die Entwicklung der französischen Malerei hat Gérard so gut wie gar keinen Einfluss gehabt, wesshalb er für den Historiker, der die Fäden aufsucht, welche den Zusammenhang der Ereignisse festhalten, nur von untergeordnetem Interesse ist.

Dasselbe gilt von allen Schülern Davids, welche der Manier des Meisters bis an sein Ende treu blieben, während die Entwicklungsgeschichte der französischen Malerei von denjenigen seiner Schüler gemacht worden ist, die sich entschieden von ihm lossagten und in neue Bahnen einlenkten. Von denen der ersteren Kategorie hat sich Jean Baptist Wicar (1762—1834) den grössten Dank auf den Anspruch der Nachwelt erworben, aber nicht durch seine frostigen Historienbilder, sondern durch die kostbare Sammlung von Handzeichnungen italienischer Meister, welche er während seines langjährigen Aufenthalts in Italien angelegt und dem Museum seiner Vaterstadt Lille vermacht hat.

Im Museum von Lille befindet sich auch eine Anzahl von Werken Leopold Boillys (1761—1845), welcher während der Epoche, in der die Davidsche Schule die Herrschaft führte, Portraits und Scenen aus dem täglichen Leben mit den realistischen Instinkten holländischer Sittenmaler, wenn auch nicht mit ihrer coloristischen Feinheit, malte. Er nahm innerhalb der französischen Schule seiner Zeit ungefähr diejenige Stellung ein, die Chodowiecki und nachmals Franz Krüger in Berlin einnahmen. An Fruchtbarkeit übertraf er noch den Miniaturisten Isabey, da er über fünftausend Portraits gemalt hat. Und unter dieser Massenproduction litt keineswegs die Feinheit und Schärfe der Charakteristik, wie eine Serie von siebenundzwanzig Portraits in Lille, welche als Vorstudien für ein grosses Gruppenbild, das Atelier Isabeys, dienten, und eine ähnliche Folge im Louvre beweisen. Er hatte eine grosse Vorliebe für solche Gruppenbilder, auf denen er einerseits seine Kunst als Portraitmaler, andrerseits sein Geschick in der Anordnung der Massen zeigen konnte. So hatte er zur Revolutionszeit einen »Triumph Marats« gemalt: Marat wird von Leuten aus dem Volke auf den Schultern aus einem Saale des Pariser Justizpalastes getragen. Im Jahre 1807, als die Ausstellung von Davids Krönungsbild eine so grosse Anziehungskraft auf das Publikum ausübte,

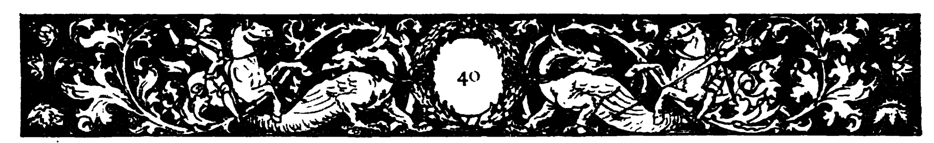


kam er auf den Gedanken, den Ausstellungssaal mit dem Bilde und die sich davor drängende Menge zu malen. Aber weder Boilly noch andere Künstlerindividualitäten ähnlicher Art waren stark genug, um ein Gegengewicht gegen David zu bilden. Selbst Pierre Prud'hon (1758—1823) vermochte bei Lebzeiten keinen Einfluss auf die französische Schule zu gewinnen, obwohl er neben David die am eigenartigsten ausgeprägte Künstlererscheinung seiner Zeit war. In schroffem Gegensatze zu David, bei welchem die nüchterne Speculation des Verstandes alle anderen geistigen Kräfte überwog, war Prud'hon eine poetische, phantastische, ja weibliche Natur, ein Künstler, welcher seine Empfindungen durch allegorische oder mythologische Symbole ausdrückte. Es ist leicht erklärlich, dass die ehernen Tritte der Revolution über den sensiblen Künstler hinweggingen, ohne dass es ihm gelang, unter dem Säbelgerassel der Jacobiner und dem Dröhnen der Guillotine zu Worte zu kommen. Durch eine voreilig eingegangene Ehe, welche ihn mit einer gefühllosen und seiner Kunst und seinem innersten Wesen völlig fremd gegenüberstehenden Frau verband, hatte er sich ein Kreuz aufgebunden, welches den freien Aufschwung seiner Phantasie hemmte und an welchem er sein Leben lang zu tragen hatte. Um die Bedürfnisse seiner zahlreichen Familie zu befriedigen, musste er für einen kärglichen Sold Portraits malen. Man kann sich denken, welches Elend er während der Revolutionszeit zu erdulden hatte. Eines Tages kam eine schöne junge Dame zu ihm, welche ihr Bildniss bestellte. Aber schon nach der ersten Sitzung blieb die Fremde aus, und vergebens erwartete sie Prud'hon während der nächsten Wochen. Da wird er auf einem Spaziergange von der Menge fortgerissen, die sich nach einem Schaffot drängte. Er blickt empor und sieht gerade, wie das Fallbeil seiner Unbekannten das Haupt abschlägt. Prud'hon bewahrte das angefangene Bildniss wie eine Reliquie auf, bis einst ein Fremder, den ihm Greuze geschickt hatte, in sein Atelier trat, in der Absicht, jenes Bild zu erwerben. Da alle seine Bemühungen scheiterten, bat er sich dasselbe aus, um eine Copie davon machen zu lassen, liess sich aber niemals wieder sehen. Diese geheimnissvolle, gleichwohl aber authentische Geschichte ist bezeichnend für den romantisch-mystischen Zug, der durch den Charakter, die Schicksale und selbst durch die Kunstauffassung Prud'hons hindurchgeht.

Erst im Jahre 1799 gelang es ihm, auf eine im Salon ausgestellte Zeichnung »Die Wahrheit vom Himmel herabsteigend und von der Weisheit geführt« den Auftrag zu erhalten, danach einen Plafond für St. Cloud, der später in das Louvre kam, zu malen. Damit begann eine neue glücklichere Periode seiner Thätigkeit, die nur durch das skandalöse Be-



nehmen seiner trunksüchtigen Frau getrübt wurde. Für den Herrn von Landy malte er die Genüsse des Reichthums in verschiedenen allegorischen Gestalten für sein Hôtel, welches jetzt dem Herrn von Rothschild gehört. 1803 folgte dann der Plafond für einen Saal des Louvre: Jupiter und Diana. Um dieselbe Zeit trat auch Constanze Mayer (1775—1821) in das Atelier Prud'hons ein, und bald knüpften sich zwischen Lehrer und Schülerin die Bande inniger Freundschaft, die bald einen noch zärtlicheren Charakter annahm. Prud'hons Frau hatte in der Sorbonne, in welcher er Wohnung und Atelier erhalten hatte, durch ihr rohes Betragen grossen Anstoss erregt und war schliesslich bis zur Kaiserin Josephine gegangen, der sie einen ärgerlichen Auftritt bereitete. Daraufhin wurde die geisteskranke Frau als gemeingefährlich in eine Heilanstalt eingesperrt, und Prud'hon durfte frei aufathmen. Fräulein Mayer siedelte gleichfalls in die Sorbonne über und nahm sich nun der Kinder und Prud'hons selber, der den Anforderungen des Lebens unbehülflich wie ein Kind gegenüber stand, mit rührender Sorgfalt und Aufopferung an. Sie verwendete ihr ganzes Vermögen auf die Erziehung der Kinder und fand den ganzen Lohn ihrer Hingebung in der leidenschaftlichen Zuneigung ihres Lehrers. Die Bilder, die sie während dieser glücklichen Zeit malte, tragen ganz den Stempel Prud'hons, während sie früher Portraits in der Weise von Greuze gemalt hatte. »Der Traum des Glücks« (im Louvre) ist eine jener allegorischen Compositionen voll Schwärmerei und süssen Friedens, wie sie Prud'hon zu malen liebte. Ein Nachen mit einer jungen Frau, die vom Mondlicht übergossen im Schoosse eines schönen Jünglings schläft, durchschneidet die Fluth, während eine zweite Frau und Amor die Ruder führen. Es ist eine Scene aus den Gefilden der Seligen, welche die Dichter mit so bezaubernden Farben zu schildern wissen. Obwohl die Modellirung der Körper hart und die Lichter und Schatten scharf und schneidend sind, liegt doch auf dem Ganzen ein Hauch weicher, feierlicher Anmuth, die durch den Ausdruck tiefer Empfindung dem Bereich einer flachen Koketterie entrückt wird. Ihre von Prud'hons Hand gemalten und gezeichneten Bildnisse, insbesondere das Pastell im Louvre, geben einen beredten Commentar zu den Eigenthümlichkeiten, die aus ihren Bildern hervorspringen: ein grosses, seelenvolles Auge, dem der Ernst des Lebens einen schwermüthigen Ausdruck gegeben hat, um den kleinen Mund ein sinnlicher und zugleich schalkhafter Zug und im Arrangement des dunkeln, malerisch über die Stirn geworfenen Haares das Gepräge der Genialität, welches die Frau über Tausende ihres Geschlechts emporhebt. In der ganzen Auffassung Prud'hons liegt noch ein gutes Stück von der Tradition des verflossenen Jahrhunderts, von Boucher und



Greuze, aber alles ist verwandelt und durchgeistigt, aus einer blos sinnlichen Sphäre in die der Romantik gehoben, welche den Geist und die niederen Sinne in gleicher Stärke reizt und beschäftigt.

Fünfzig Jahre alt war Prud'hon geworden, als ihm endlich der Glücksstern auch in Form von äusseren Ehrenbezeigungen aufging. Der Salon von 1808 brachte zwei Gemälde von seiner Hand, die einen durchschlagenden Erfolg erzielten: Die Entführung Psyches durch Zephyr und seine Genien und das Verbrechen, von der Gerechtigkeit und der göttlichen Rache verfolgt. Das letztere Bild, ein ergreifendes Nachtstück bei phantastischer, die grausige Wirkung noch steigernder Mondbeleuchtung, war ihm von der Seinepräfektur für den Sitzungssaal des Criminalgerichts im Justizpalast bestellt worden. Obwohl die Wiedergabe dramatischer Effekte über die Grenzen seiner mehr contemplativen Begabung hinausging, löste er dennoch seine Aufgabe mit überraschender Kraft. In schauriger Felseneinöde ist ein Mord begangen worden. Der Mörder, mit einem Dolche in der Hand, eilt, wie von Furien gepeitscht, von dannen, während die göttliche Rache mit einer Fackel und die Gerechtigkeit mit Schwert und Wage dem Verbrecher durch die Luft nachjagen. Der Effekt, welchen die doppelte Beleuchtung mit sich bringt, ist so mächtig, dass selbst die Personifikationen moralischer Begriffe Wahrheit und Leben gewinnen. Und in dieser Fähigkeit, allegorische Wesen mit lebendigem Inhalt zu erfüllen, liegt neben seiner coloristischen Kraft, der Grazie seiner Formengebung und der süssen Milde seines Ausdrucks, welche bald an Leonardo da Vinci, bald an Correggio erinnern, seine künstlerische Bedeutung. Die »Entführung der Psyche« trägt ganz den Stempel Correggios, auch in dem Spiel des Lichts, welches die zarten Formen des jugendlichen Körpers der schlafenden Psyche umfluthet, die von Zephyr und drei Genien durch die Wolken getragen wird. Es ist das Meisterwerk Prud'hons, der sich niemals wieder in Schönheit und Anmuth des Linienspiels und in der Feinheit und Zartheit des durchsichtigen Colorits übertroffen hat. Diese beiden Gemälde brachten ihm das Kreuz der Ehrenlegion ein, und bald folgten dieser ersten Auszeichnung andere. Fräulein Mayer nahm sich des unpraktischen Mannes mit vollster Energie an. Sie that an seiner Stelle die nöthigen Schritte bei einflussreichen Persönlichkeiten, um Aufträge für ihn zu erlangen, die denn auch nicht ausblieben. Er wurde dazu ausersehen, die Kaiserin Maria Luise im Zeichnen und Malen zu unterrichten, und im Jahre 1816 wurde er Mitglied des Instituts. Zwei Jahre früher erschien im Salon dasjenige Bild, welches der »Entführung Psyches« am nächsten kommt: Zephyr, der sich am Rande einer Quelle auf den Aesten zweier Bäume schaukelt.



Während der Künstler im grossen Publikum mehr und mehr Anerkennung fand, verhielt sich die Kritik nicht nur ablehnend gegen ihn, sondern überhäufte ihn selbst mit Spott und Hohn. Aber diese Angriffe störten nicht die ruhige Heiterkeit seines kindlichen Gemüths; eine unheilbare Wunde wurde ihm erst durch den gewaltsamen Tod seiner Freundin geschlagen. Constanze Mayer plagte sich seit Beginn des Jahres 1821 mit kleinlichen Grillen und Sorgen, die bald wie schwarze Phantome ihren Geist umdüsterten. Geringfügige Kleinigkeiten brachten sie in heftige Aufregung, und als die Regierung dem Drängen der theologischen Facultät nachgab, welche die bisher von den Künstlern eingenommenen Räume in der Sorbonne für sich in Anspruch nahm, und die Künstler anwies, gegen eine Entschädigung ihre Ateliers zu verlassen, wurde die beklagenswerthe Frau vollends die Beute der Verzweiflung. In der Sorbonne, wo so viele Künstler ihre Ateliers hatten, glaubte sie, dass ihre Beziehungen zu Prud'hon keinen Anstoss erregten, aber in einem Privathause fürchtete sie die bösen Zungen der Nachbarn; und Prud'hon verlassen hiess für sie sterben. Ein unbedachtes Wort des letzteren trieb sie zu einem schrecklichen Entschlusse. Am Morgen des 26. Mai 1821 erhielt Prud'-hon einen Brief, in welchem ihm mitgetheilt wurde, dass seine Frau schwer erkrankt sei. Als ihn seine Gefährtin fragte, ob er sich jemals wieder verheirathen würde, falls er Wittwer werden sollte, dachte er nicht an sie, sondern an das traurige Loos, welches ihm seine Frau bereitet hatte, und er rief mit einer Geberde des Abscheus aus: »Niemals!« Ohne ein Wort zu erwidern, trat Fräulein Mayer in das Nebenzimmer, nahm ein Rasiermesser von Prud'hons Tisch, ging in ihr Zimmer, setzte sich vor den Spiegel und schnitt sich mit fester Hand die Kehle bis auf den Halswirbel durch. Diesen Schlag vermochte Prud'hon nicht zu überwinden. Unter den schwersten Selbstanklagen über sein verletzendes »Niemals« schleppte er sein gebrochenes Dasein hin, bis ihn der Tod am 16. Februar 1823 abrief.*)

Prud'hon nimmt in dem Entwicklungsgange der französischen Malerei eine völlig isolirte Stellung ein. Im Leben hatte er wenig von sich reden gemacht, und nach seinem Tode gerieth er schnell in Vergessenheit, bis er in der Mitte der vierziger Jahre, namentlich durch die Bemühungen von Eugène Delacroix, der zu seinen leidenschaftlichsten Bewunderern gehörte und ihn hoch über David stellte, wieder zu Ansehen kam.

---

*) Charles Clément, Prud'hon. Sa vie, ses oeuvres et sa correspondance. Troisième Edition. Paris, 1880. Charles Gueullette, Mlle. Constance Mayer et Prud'hon. Gazette des Beaux-Arts 1879.



Im Jahre 1846 widmete er ihm eine besondere Studie, und noch im Jahre 1862 schrieb er in unverminderter Begeisterung an Chesneau, welcher ihm sein Buch »Les chefs d'école« übersendet hatte: »Erlauben Sie mir, Ihnen meine Verwunderung darüber auszudrücken, dass ich unter den Malern dieses Jahrhunderts, die Sie für die bemerkenswerthesten halten, einen bewunderungswürdigen Mann nicht figuriren sehe, den ich in meiner Achtung sehr hoch stelle: ich meine Prud'hon, den originalsten vielleicht von allen Männern, mit denen Sie sich befasst haben, und den die Nachwelt, daran zweifle ich nicht, mehreren von denen vorziehen wird, welche Ihre Feder in Anspruch genommen haben.« Delacroix hat sich in seiner Hoffnung nicht getäuscht. Das Ansehen des bescheidenen Meisters ist von Jahr zu Jahr gewachsen. Heute ist ihm von seinen Landsleuten einer der vornehmsten Ehrenplätze in der Geschichte ihrer Kunst angewiesen, und jetzt erst werden seine Werke eifrig studirt, während er selbst durch seine Lehre keinen Einfluss auf die französische Malerei ausgeübt hat.

Diese Aufgabe blieb revolutionären Talenten wie Géricault und Delacroix vorbehalten.





Zweites Kapitel

Der Naturalismus und die Romantik



ereits zu einer Zeit, als die Davidsche Richtung sich noch einer unbeschränkten Herrschaft erfreute, als David selbst noch im Zenith seines Ruhmes stand, zeigten sich die Vorboten der Stürme, welche die Zwingburg einer akademischen Tyrannei in Trümmer stürzen sollten. Dass die Romantik, genährt und getragen einerseits durch die gleichzeitige Literatur, andererseits durch die Freude des Publikums an dem fröhlichen Schein der Farbe und dem heiteren Spiel des Lichts, als gefährliche Gegnerin des Davidschen Puritanismus auftrat, haben wir schon wiederholt bemerkt. In den beiden Meisterwerken Gros' gaben sich auch schon die Anfänge des Naturalismus kund. Aber diesem Künstler fehlte die Kraft der Initiative; er scheute sich, die letzten Consequenzen zu ziehen, und fiel desshalb, als ein stärkerer Geist auf ihn drückte, in die angelernte, von der Natur abstrahirende Formensprache zurück. Seine Mission war jedoch schon von einem entschlossenen und seines Zieles klarer bewussten Künstler aufgenommen worden, der mit energischer Hand die Keime weiter entwickelte, die Gros zu vernachlässigen überredet wurde, von Theodor Géricault (1791—1824).*) Bei seinem ersten Lehrmeister Carle Vernet, dem Vater von Horace, einem geistreichen Sittenmaler, der mit seinem feinen, eleganten Zeichenstift das Leben von der realistischen Seite auffasste, konnte er nicht viel lernen. Aber es war doch für seine spätere Entwicklung von Einfluss, dass er nicht in eine akademische Zwangsjacke gesteckt, sondern die Natur mit eigenen Augen zu sehen gewöhnt wurde. Auch war Carle Vernet ein tüchtiger

*) Charles Clément, Géricault. Etude biographique et critique. Troisième éd. Paris 1879.



Pferdemaler, der besonders Scenen aus dem Reiterleben darzustellen liebte, und diese Richtung seiner Kunst hat Géricault sicherlich stark beeinflusst oder sie ist doch einer bei ihm vorhandenen Neigung entgegengekommen. Im Atelier Guérins, das er alsdann aufsuchte, fand er dagegen gar nichts, was mit seiner schon ziemlich scharf ausgeprägten Individualität harmonirte. Er wendete sich sehr bald an die Quellen, einerseits an die alten Meister, die er im Louvre kopirte, vornehmlich an die Coloristen Tizian, Rubens, Rembrandt, andrerseits an die Natur, indem er in den kaiserlichen Marställen in Versailles eifrige Pferdestudien machte. Während Gros gewissermassen nur die heroische Seite des Rosses in Betracht zog, vertiefte sich Géricault in das Studium aller Racen und kam mit der Zeit dazu, arabische Renner wie normannische Karrengäule mit derselben Schärfe und Feinheit zu charakterisiren. Schon sein erstes Bild, ein Chasseuroffizier der kaiserlichen Garde, welcher seinen Säbel gezogen hat und das sich hoch aufbäumende Pferd vorwärts treibt, brachte ihm im Salon von 1812 eine goldene Medaille ein, und zwar gefiel an diesem Bilde ebensosehr die kühne Composition, die einen ganz anderen Eindruck hervorrief, als Davids frostiges Reiterbildniss des Kaisers, wie die Kraft und Wärme des Colorits. Und doch war Géricault hier noch weit entfernt, seine realistischen Tendenzen voll zum Ausdruck zu bringen. Sein nächstes Bild, der verwundete Cürassier, der sich mit seinem Pferde aus dem Feuer zurückzieht, trug sogar ein geradezu idealistisches Gepräge. Obwohl weniger glücklich in der Composition als das erste Bild, hatte es doch einen grösseren Erfolg, weil es so recht in die Stimmung des Tages hineintraf. Sah man in dem ersten Bilde das Symbol der vergötterten Helden der grossen Armee, so fand man hier den Revers der Medaille: die Personifikation der tragischen Katastrophe, welche den militärischen Ruhm Frankreichs betroffen, die grosse Armee im Unglück. Mit dieser allgemeinen Anerkennung musste sich Géricault begnügen; Käufer fand er nicht, und so begab er sich, nachdem er noch kurze Zeit unter den Musketieren des Königs gedient, ohne sich viel Ruhm zu holen, ziemlich niedergeschlagen auf den Weg nach Italien, wo er sich von seiner gedrückten Stimmung zu befreien hoffte In Florenz und Rom, wo er sich grösstentheils aufhielt, widmete er sich vorzugsweise dem Studium Michelangelos und seines Namensvetters aus Caravaggio, die ihm stets die congenialsten blieben. In Rom gewann er auch wieder die Lust zu neuem Schaffen durch ein Schauspiel, welchem er auf der Piazza del Popolo beiwohnte: den Wettlauf der wilden d. h. ungezäumten und reiterlosen Pferde, welcher noch heute zu den Volksbelustigungen des Carnevals gehört. In zahlreichen Studien und Skizzen



behandelte Géricault diese Scene voll Leben und starker Bewegung, indem er bald den Augenblick vor dem Beginn des Rennens, bald den Schlussmoment festhielt. Dort die vor Ungeduld schäumenden, um sich schlagenden, in das vorgezogene Tau hineinbeissenden Pferde, die kaum noch von ihren Eigenthümern zurückgehalten werden können; hier die edlen Thiere, die nach beendetem Lauf mit grösster Kraftanstrengung wieder eingefangen werden. Während der Künstler seine energisch bewegte Composition immer wieder umschuf und in ihren Einzelheiten immer edler gestaltete, stieg ihm der Gedanke auf, dieselbe ihres modernen Charakters zu entkleiden und in die Antike zu übersetzen. Statt des neurömischen Palastes erhoben sich nun im Hintergrunde antike Tempel und Säulenhallen, und die Pferdebändiger erschienen halb nackt mit phrygischen Mützen, während die Pferde selbst dem heroischen Typus der beiden colossalen Rosse auf dem Monte Cavallo in Rom nahe gebracht wurden.

Die Composition ist über das Stadium der Versuche, Skizzen und Einzelstudien nicht hinausgekommen. Als Géricault im Herbst 1817 nach Paris zurückkehrte, war die öffentliche Meinung im höchsten Grade beschäftigt und erregt durch die Schilderung einer furchtbaren Katastrophe, die von zwei Personen, welche sie überlebt hatten, Corréard und Savigny, als Broschüre herausgegeben war. »Die Fregatte ‚Medusa‘ verliess, von drei anderen Schiffen, der Korvette ‚Echo‘, dem Fleutschiff ‚Loire‘ und der Brigg ‚Argus‘ begleitet, Frankreich am 17. Juni 1816, um den Gouverneur und die obersten Beamten nach St. Louis in den Senegal-Colonien zu bringen. Es befanden sich an Bord ungefähr vierhundert Menschen, Passagiere und Mannschaften. Am 2. Juli gerieth die Fregatte auf eine Sandbank; und da fünf Tage verstrichen, ohne dass es gelang, das Schiff wieder flott zu machen, wurde ein Floss erbaut und hundertundneunundvierzig Menschen auf dasselbe gepackt, während sich die übrigen in die Boote stürzten. Bald hieben jedoch die Insassen der letzteren die Taue ab, an welchen sie das Floss schleppen sollten, und es war nun in dem unermesslichen Ocean sich selbst überlassen. Hunger, Durst und Verzweiflung drückten bald diesen Unglücklichen die Waffen gegen einander in die Hand. Endlich, am zwölften Tage nach solchen übermenschlichen Martern, nahm die Brigg ‚Argus‘ fünfzehn Sterbende auf.« So lautet ein kurzer, von dem Louvrekatalog mitgetheilter Auszug aus dem Berichte Corréards, welcher uns zwischen den Zeilen die Scenen des Schreckens lesen lässt, die sich auf dem Flosse zugetragen haben.

Die Journale der Opposition griffen diese Gelegenheit begierig auf.



Sie machten den Minister, welcher das Commando der Fregatte einem Manne von anerkannter Unfähigkeit übertragen hatte, und damit die ganze Regierung für die Katastrophe verantwortlich, und die öffentliche Meinung pflichtete ihnen bei. Géricaults Phantasie wurde durch die Schilderung Corréards auf das tiefste erregt. Er fasste schnell den Entschluss, dieses zeitgenössische Drama künstlerisch zu gestalten, und benützte den Frühling und den Sommer 1818 dazu, um die eingehendsten Studien zu machen. Corréard und Savigny mussten ihn in alle Einzelheiten der Schreckenstage einweihen, und mehrere Male machte er Studien nach ihnen. Es war ihm ferner gelungen, den Zimmermann aufzufinden, welcher das Floss gebaut hatte, und dieser fertigte ein genaues Modell desselben an, so dass er die Scene auch in allen Aeusserlichkeiten völlig historisch schildern konnte. Er miethete sich ein neues Atelier, welches in der Nähe eines Hospitals lag. Dort machte er seine Studien nach der Natur, an Kranken in allen Stadien des Leidens bis zu der furchtbaren Angst des Todeskampfes. Dort verfolgte er eingehend alle Spuren, welche physisches Leiden an dem menschlichen Körper hinterlässt. Und damit nicht genug. Er verschaffte sich Leichen und einzelne abgeschnittene Glieder, nach welchen er die sorgfältigsten Zeichnungen machte. Den Kopf eines im Gefängnisse gestorbenen Diebes behielt er einmal vierzehn Tage lang im Atelier. Er benutzte ihn für den Leichnam, der ganz zur Linken auf dem vollendeten Bilde liegt. Man sagt sogar, dass er Leichen so lange bei sich behielt, bis sie halb in Verwesung übergegangen waren. Er versenkte sich mit solcher Leidenschaft in seine Aufgabe, dass er, von einer vollkommenen Manie ergriffen, beständig auf der Suche nach abschreckenden Modellen war. Als er einst einen Freund traf, welcher von der Gelbsucht befallen war und durch die Krankheit das Aussehen einer wandelnden Leiche erhalten hatte, rief Géricault freudig aus: »Ach! mein Freund! wie schön sind Sie!« und bewog ihn zu mehreren Sitzungen. Auch der Kopf dieses Gelbsüchtigen ist auf dem Bilde vertreten.

Anfangs schwankte Géricault in der Wahl des darzustellenden Moments. Die erste Skizze, die er entwarf, schildert den Augenblick, wie sich die Matrosen gegen die Offiziere empören — eine Scene voll wilder Bewegung, aber noch ungeläutert und wirr in der Composition. Dann wählte er den Moment, wo die Brigg »Argus« ein Rettungsboot aussetzt, um die Unglücklichen aus ihrer trostlosen Lage zu befreien. Schliesslich stellte er die Composition dahin fest, dass die Brigg nur erst ganz fern am Horizonte auftaucht, während die Schiffbrüchigen ihre letzten Kräfte aufraffen, um die Aufmerksamkeit ihrer Retter auf sich zu lenken. Indem der Beschauer durch diese Wendung vor dem grauen-



vollen Drama zwischen Furcht und Hoffnung schwankt, wird der Eindruck des Entsetzens, den die Leichen, die Blödsinnigen und die halb Verhungerten hervorrufen, noch gesteigert. Ein gewaltiger dramatischer Zug geht durch die ganze Composition, deren Gipfelpunkt die herkulische Gestalt eines halbnackten Negers bildet, welcher von Gefährten auf einer Tonne anfrecht erhalten wird und das Hemd in der Luft flattern lässt, das er sich ausgezogen hat. Die Erregung des Augenblicks, der die Entscheidung bringen muss, hat sich der Gruppe um ihn mitgetheilt. Die eben noch stumpfsinnig dalagen, haben sich mit dem letzten Aufgebot ihrer Kräfte emporgerafft und unterstützen mit zitternden Händen den Neger. Eine zweite Gruppe steht am Mast des zerbrechlichen Fahrzeugs unter dem Schutze des straff vom Winde geschwellten Segels. Unverwandten Blickes hängen ihre Augen an den Bewegungen des Schiffes, mit welchem ihre letzte Hoffnung verbunden ist. Dort stehen Savigny und Corréard, dessen ausgestreckter Arm in die Ferne weist. Im Vordergrund herrscht trostlose Verzweiflung. Hier kauert ein Mann, der mit dem Blicke eines Blödsinnigen vor sich hinstiert; neben ihm sitzt ein Greis mit der Leiche seines Sohnes auf dem Schoosse, das gramdurchfurchte Angesicht auf die einförmige Fluth gerichtet, welche drohend zu seinen Füssen gähnt. Ringsherum Leichen, eine auf der vordersten Planke. Die nächste Sturzwelle muss sie von dem Floss herunterspülen. Der Oberkörper ist nicht sichtbar. Durch ein Segeltuch ist uns der Anblick des Todesgrauens entzogen. Nur die Beine mit den hoch emporgezogenen Knieen sind entblösst und diese mit einer Meisterschaft gezeichnet, mit einer Schärfe modellirt, dass man die Gegenwart des mächtig heranbrausenden Naturalismus, der den altersschwachen Classicismus über den Haufen werfen sollte, in jedem Muskel, jeder Sehne erkennt. Und das Merkwürdigste ist, dass Géricault diese von der souveränsten Meisterschaft dictirte Figur gewissermassen in einem Zuge hingeschrieben, dass er sie nach den übereinstimmenden Aussagen von Zeitgenossen erst im letzten Momente hinzugefügt hat, als das Bild bereits in der Ausstellung hing und der Künstler die klaffende Lücke im vorderen Theile der Composition bemerkte. Dadurch hat diese erst den Schlussstein erhalten. Von der starren Ruhe des Todes spitzt sie sich in pyramidalem Aufbau und in allmählicher Steigerung der Affekte bis zur höchsten Energie des in heller Flamme aufflackernden Lebens zu. In starker Wendung nach oben hebt sich die Hauptgrenzlinie der Composition wie eine Kurve empor. Die Linie schnellt gleichsam von einer mächtigen Gewalt getrieben in die Höhe. Das »Floss der Medusa« ist der geharnischte Absagebrief des Naturalismus



an das falsche, unnatürliche Pathos des Davidschen Römerthums, der stärkste und wahrste Ausdruck der Empfindung, den die französische Kunst bis dahin erreicht hat.*)

Aber die Macht der Tradition war damals noch so stark, dass diese imposante Offenbarung des Genies weniger Bewunderung als Befremden hervorrief. Géricault soll sich die Wirkung seiner Arbeit selbst verdorben haben. Als er kurz vor der Eröffnung der Ausstellung des Jahres 1819 sein Bild noch einmal sah, glaubte er, dass es zu niedrig hinge. Während man es höher und höher hob, bemerkte er zu seinem Schrecken, dass die Figuren immer kleiner wurden und schliesslich in der von ihm bestimmten Höhe gar keinen Eindruck mehr machten. In der Mitte der Ausstellung wurde das Gemälde wieder an seine ursprüngliche Stelle gebracht; aber der erste Eindruck, den das Publikum empfing, war entscheidend, und das Werk, welches die Periode der eigentlich modernen Malerei in Frankreich eröffnete, hatte mit der »Odaliske von Ingres« das Missgeschick, in seiner wahren Bedeutung verkannt zu werden. Das einmal wachgerufene Vorurtheil blieb auch nicht ohne Nachwirkung auf das spätere Schicksal des Bildes. Der Direktor des Museums, Herr von Forbin, interessirte sich von vornherein für dasselbe. Aber er that vergebliche Schritte, den Ankauf desselben bei seiner obern Behörde durchzusetzen. Man hütete sich wohl, das Erinnerungsdenkmal an eine Sünde der Regierung als eine ewige Mahnung dem Nationalmuseum einzuverleiben. Forbin liess jedoch in seinen Bemühungen nicht nach. Als das Bild nach seiner Ausstellung in England, wo es einen ungleich grösseren Erfolg fand, als in Frankreich, und seinem Schöpfer erhebliche Einnahmen verschaffte, nach Paris zurückkehrte, stellte Forbin erneute, aber wiederum vergebliche Anträge. Endlich, im Jahre 1824, sollte es nach dem Tode Géricaults öffentlich versteigert werden. Forbin richtete ein neues Gesuch an das Ministerium; und da inzwischen ein Ministerwechsel eingetreten war, wurden ihm 5000 Frcs. bewilligt, tausend zu wenig, da das Gemälde auf der Auction mit 6000 Frcs. limitirt war. Nun trat ein Freund des verstorbenen Künstlers, Dedreux-Dorcy, ein. Er erhielt es für 6005 Frcs. zugeschlagen und bewahrte es so lange für den Staat auf, bis die fehlenden 1005 Frcs. aus andern Fonds beschafft worden waren. So blieb dem Vaterlande seines Schöpfers ein Gemälde erhalten, mit welchem eine Bewegung innerhalb der französischen Kunst begann,

---

*) »Der ‚Schiffbruch der Medusa' war in der Malerei, was dreissig Jahre vorher die Proclamation der allgemeinen Menschenrechte in der Politik gewesen war.« E. Chesneau, Les chefs d'école p. 364.

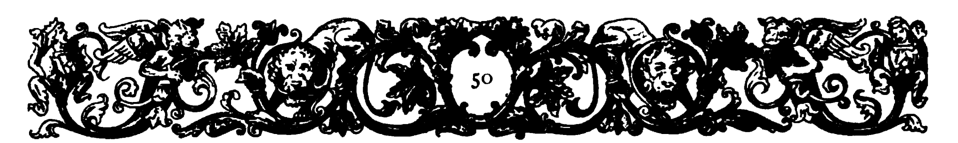


die nicht nur bis auf den heutigen Tag fortgedauert, sondern auch an Stärke zugenommen hat.

Die Einwirkung des »Flosses der Medusa« auf die neueste Generation ist sogar viel bedeutender und tiefgehender als auf diejenige, welche Géricault unmittelbar folgte. Der Ruhm des jungen Meisters, der kometengleich nur eine kurze Bahn durchstreifte, wurde bald durch das glänzende Gestirn Delacroix' verdunkelt, und erst den Künstlern unserer Zeit, welche die Gemälde der modernen Schule im Louvre als eine unerschöpfliche Quelle des Studiums zu schätzen wissen, ist das volle Verständniss für Géricault und seine Meisterwerke, die alle im Louvre beisammen sind, aufgegangen. Es liessen sich zahlreiche Beispiele für die Impulse anführen, die moderne französische Maler durch Géricault erhalten haben. Zwei aus der neuesten Zeit mögen genügen. Alfred Roll hat in seiner ergreifenden Scene aus der Ueberschwemmung von Toulouse im Jahre 1875 (Salon von 1877) nicht nur den Aufbau der Géricaultschen Composition, sondern auch seine fahle Tonstimmung und seine düstre, der Situation entsprechende Farbe nachgeahmt, in der Charakteristik und im Ausdruck der Figuren das Vorbild Géricaults sogar übertrieben und namentlich den Ausdruck fast bis zur Fratze verzerrt. Géricaults verwundeter Kürassier hat den Anstoss zu Bertrands ergreifendem Bilde »Le Drapeau« gegeben, welches im Salon von 1881 eine erste Medaille errang. Nur ist die Composition vergrössert und der Eindruck tragischer dadurch gestaltet worden, dass der zum Tode verwundete Krieger, welcher die Fahne mit seinem Herzblut vertheidigt hat, von seinen Kameraden aus dem Feuer geführt wird.

Géricault starb zu früh, als dass die Saat, die er ausgestreut, noch bei seinen Lebzeiten hätte aufgehen können. Gleichwohl haben auch manche von seinen Zeitgenossen den mächtigen Einfluss des jungen Naturalisten erfahren, insbesondere Delacroix, Decamps und der Thierbildner Barye.

Im Anfang des Jahres 1820 begab sich Géricault in Gemeinschaft mit seinem Freunde Charlet nach London. Nicolas Toussaint Charlet (1792 bis 1845) war ein hochbegabter Künstler, der sich aus niedrigem Stande und armseligen Verhältnissen emporgearbeitet hatte. Seine Spezialität war das Soldatengenre und das Strassenbild. Er war unerschöpflich in der Schilderung der napoleonischen Grenadiere, deren Heldenthaten und Schicksale im Frieden er in Hunderten von lithographirten Blättern dem Volke unablässig ins Gedächtniss rief. Die Pariser Strassenfiguren wusste er mit scharfem Griffel und mit keckem Humor zu zeichnen, und er errang auf diesem Wege eine grosse Volksthümlichkeit. Er hat mehr als tausend



lithographirte Blätter hinterlassen, und auch Géricault, auf den Charlets rücksichtsloser Cynismus sonst keinen günstigen Einfluss übte, ist durch sein Beispiel veranlasst worden, seine Compositionen durch die damals eben erst erfundene Kunst des Steindrucks vervielfältigen zu lassen. Während seines Aufenthalts in England erwachte auch in Géricault wieder der Sportsman. Ausser einem, jetzt im Louvre befindlichen Oelgemälde »Das Derbyrennen in Epsom 1821« schuf er eine Serie von lithographischen Blättern, welche theils Scenen aus dem Volksleben mit ausserordentlicher Schärfe der Charakteristik, theils Reit- und Wagenpferde aller Racen zum Gegenstande haben. Im Gegensatze zu seinem Freunde Charlet, der auf seinen Genrebildern gerne die Lichter des Humors spielen liess, suchte er mit Vorliebe die Schattenseiten des Lebens hervorzukehren, und dazu bot ihm das öffentliche Elend der Weltstadt Stoff genug. Auf dem einen Blatte sieht man einen Bettler, der halbtodt vor Erschöpfung an der Thüre eines Bäckerladens niedergesunken ist, auf dem zweiten einen zerlumpten, blinden Dudelsackspieler, der sich in eine menschenleere Gegend verirrt hat und vergebens an die Mildthätigkeit appellirt, auf dem dritten eine arme gelähmte Frau, die von einem verkommenen Menschen auf einem rohen Fahrstuhl transportirt wird, während im Hintergrunde eine glänzende Carosse vorüberrollt. So wurde Géricault gewissermassen auch zum Vorläufer jener Richtung in der Genremalerei, deren Hauptvertreter Vigneron (geb. 1789), Destouches (1794—1874) und Grenier (1793—1867) das zeitgenössische Sittenbild in der Weise cultivirten, dass sie das sociale Elend und den Familienjammer in den Vordergrund rückten oder gar Unglücksfälle und Verbrechen zum Gegenstande ihrer nervenerregenden Bilder machten. Als eine besondere Spezialität Géricaults, in welcher er eine grosse Vollendung erreicht hat, ist noch das Stallinterieur zu erwähnen.

Bald nach seiner Rückkehr aus London im Jahre 1822 hatte er das Unglück, auf einem Ritte, den er in früher Morgenstunde nach einer Fabrik künstlicher Steine auf dem Montmartre, an welcher er finanziell betheiligt war, unternommen hatte, zu stürzen und sich das Rückgrat zu verletzen. Anfangs nahm der Arzt die Verletzung zu leicht, und bald entwickelte sich aus derselben ein Abscess, der Géricault auf das Krankenbett warf, von dem er sich nicht wieder erheben sollte. Elf Monate lang hat er mit seltenem Heroismus die schwersten Leiden ertragen. Er starb am 26. Januar 1824.

Sein geistiger Erbe war Eugène Delacroix, der wie Géricault, nur einige Jahre später, aus dem Atelier Guérins hervorgegangen war und als Vierundzwanzigjähriger im Salon von 1822 mit einem Gemälde debü-



tirte, welches im Gegensatz zu Géricaults »Schiffbruch« ungeheures Aufsehen erregte und sofort die überschwenglichsten Lobpreisungen wie die heftigsten Angriffe erfuhr. Die Vertheidiger der classischen Schule fühlten, dass mit dieser »Barke des Dante«, welche der Fährmann Phlegyas über den See der Zornigen führt, ihrem Ideale der Todesstoss versetzt war, und die Jüngeren, die sich begeistert an den neuen Propheten anschlossen, ahnten das Herannahen einer neuen Zeit. Vollkommen instinctiv hatte sich Delacroix von dem Classicismus losgerissen. Die in Guérins Atelier verbrachte Zeit war spurlos an ihm vorübergegangen. Nur das »Floss der Medusa« hatte sich tief seinem Geiste eingeprägt, und mit richtigem Blicke hatte er erkannt, dass diesem Werke nur der Reiz der Farbe fehlte, um vollkommen zu sein. Weder aus seinen Briefen *) noch aus sonstigen Aufzeichnungen geht hervor, aus welchem besondern Anlass und auf welchem Wege er zu dieser Ueberzeugung gekommen ist. Eine Reise nach Italien hat er niemals gemacht, auch später nicht, als seine Mittel reichlicher flossen. Aus gelegentlichen Andeutungen erfahren wir wohl, dass er Tizian und Veronese kopirte und verehrte, letzteren mehr als ersteren. Den grössten Einfluss unter den classischen Meistern scheint aber Rubens auf ihn geübt zu haben. »Ich liebe seine Emphase, schreibt er einmal,**) seine ausbündigen und schwellenden Formen . . . Es ist noch viel akademisches in ihm, besonders in seinem Schatten, der mit zu wenig Impasto behandelt ist und sich am Rande markirt. Und doch erreicht Rubens durch seine rohen Farben und Formen hindurch eines der gewaltigsten Ideale. Kraft, Ungestüm und Glanz entheben ihn der Verpflichtung zu Anmuth und Reiz.« In diesem Urtheile über Rubens hat Delacroix sein eigenes Streben charakterisirt. Durch den Glanz der Farbe und durch Kraft und Tiefe der Schatten wollte er die scharfen Formen Géricaults — »Könnte ich doch die Umrisse meiner Figuren mit Draht umziehen!« rief dieser einmal aus — mit einem schimmernden Spiele umhüllen, welches die Figuren ebensogut wie die einzelnen Gegenstände der unbelebten Natur zu Trägern einer gewissen coloristischen Stimmung macht.

Es ist eine seltene Erscheinung, dass ein Künstler mit seinem Erstlingswerke sogleich sein ganzes Programm entwickelt. Während die Schüler Davids ihre Stoffe ausschliesslich dem Alterthum entnahmen und

---

*) Philipp Burty, Lettres de Eugène Delacroix, Paris 1878. — Vergl. ausserdem: Piron. Eugène Delacroix, sa vie et ses oeuvres, Paris 1865. — Ad. Moreau, Eugène Delacroix et son oeuvre, Paris 1873. — Ernest Chesneau, L'oeuvre d'Eugène Delacroix, Paris 1880.

**) Ernest Chesneau, Peintres et statuaires romantiques, Paris 1880 p. 218.



höchstens einmal, durch äussere Umstände veranlasst, eine Abschweifung zur Geschichte der napoleonischen Feldzüge machten, trat Delacroix sofort in schroffen Gegensatz zu ihnen, indem er das Thema zu seinem ersten Werke aus der grössten Dichtung des Mittelalters, in welchem sich die gesammte mittelalterliche Cultur widerspiegelt, aus der Göttlichen Komödie schöpfte. Im achten Gesange der Hölle wird die unheimliche Fahrt des Dichters mit Virgil über den Sumpf der Zornmüthigen geschildert. Wenige Verse haben genügt, den Maler zu einer Composition voll gewaltiger dramatischer Kraft zu begeistern. Nur mühsam bewegt der am Kiele stehende nackte Fährmann seinen Nachen durch die schlammige Fluth. Denn die Zornmüthigen, die ihre Laster in diesem Pfuhle abbüssen, klammern sich mit convulsivischen Geberden, mit Händen, Armen, Beinen und Zähnen an den Kahn. Zwei von ihnen, die sich in einander verbissen haben, kämpfen im Vordergrunde einen furchtbaren Kampf. In wilden Zuckungen krümmen und winden sich die nackten Leiber, die halb emportauchen, halb verschwinden, sich halb in der grellen Beleuchtung bieten, welche von den »brennenden Thürmen« am Ufer ausgeht, halb im Dunkel verschwinden. Dante, in weissem Mantel und schwarzer Kapuze, erhebt entsetzt die Rechte vor dem grauenvollen Anblick. Er weicht zurück und fasst mit der Linken nach der Hand Virgils, der, mit einem Lorbeerkranze auf dem Haupte und mit einem faltenreichen Purpurmantel angethan, dem florentinischen Dichter zur Seite steht. Erhaben wie die Verse Dantes ist der Charakter dieses heroischen Gemäldes, dem die Farbe gleichwohl einen lyrischen Zug aufgeprägt hat. Töne wie weiss und roth, die einander feindlich gegenüberstehen, sind durch das wunderbar stimmungsvolle Ineinandergreifen von Licht und Schatten versöhnt worden. Durch sie ist die Härte und Schärfe der Lokalfarben aufgehoben, und diese sind gewissermassen zu einer Symphonie von ergreifender Klangfarbe, zu einer Orchestermusik, aus welcher das einzelne Instrument nicht mehr vernehmbar ist, vereinigt worden.

Als Delacroix sein Gemälde vollendet hatte und zur Ausstellung schicken wollte, fehlte ihm das Geld für den grossen Rahmen. Ein Zimmermann, der mit ihm in einem Hause wohnte, schenkte ihm vier Latten. Er bestrich sie mit gelber Farbe und schickte das Bild in den »Salon«, der damals in den Sälen des Louvre stattfand. Während der Ausstellungszeit wurden die classischen Gemälde durch spanische Wände verdeckt und an diesen die neuen Bilder befestigt.*) Sofort nach der

*) Heines sämmtliche Werke. Ausgabe von 1874. Bd. XI. S. 100.



Eröffnung eilte Delacroix in das Louvre. Er durchmass mit hastigen Schritten die Galerien, aber nirgends entdeckte er sein Bild. Völlig vernichtet über die vermeintliche Zurückweisung setzte er sich auf eine Bank und überliess sich der Verzweiflung. Da trat einer der Aufseher, der ihn kannte, zu ihm und rief: »Nun, ich hoffe, Sie werden zufrieden sein?« — »Zufrieden? Womit? Mit der Zurückweisung?« — »Haben Sie denn nicht Ihr Bild im Salon carré gesehen mit dem prächtigen Rahmen, den der Herr Baron Gros durch die Verwaltung hat machen lassen, da der Ihrige zerbrochen war, als das Bild ankam?« Delacroix' Freude kannte keine Grenzen. In der That hing sein Gemälde im Salon carré, dem Ehrensaale, der für die besten Bilder der Ausstellung bestimmt war. In der Freude seines Herzens eilte er zu Gros, um ihm seinen Dank abzustatten. Der berühmte Meister empfing ihn sehr freundlich. »Sie haben da ein Meisterwerk geschaffen, und wahrscheinlich ohne es zu wissen. Denn Sie sind noch zu jung, um das Verdienst und die Tragweite Ihres Werkes zu begreifen: es ist ein reformirter Rubens. Aber Sie verstehen nicht zu zeichnen, Freund, Sie sudeln. Sie müssen zu uns kommen. Da wird man Sie lehren, die Umrisse ein wenig auszufeilen, wahr zu modelliren und richtig zu sehen.« Dieser Vorwurf, den ihm Gros bei seinem Erstlingswerke machte, begleitete Delacroix sein ganzes Leben hindurch.*) Seine Gegner, deren Zahl mit seinen Erfolgen wuchs, wiesen immer auf die Nachlässigkeit und Flüchtigkeit seiner Zeichnung hin und behaupteten triumphirend, er entfalte nur den Glanz seines bestrickenden Colorits, um die Mängel der Zeichnung zu verdecken. Seine Freunde, namentlich diejenigen, welchen er einen Einblick in den Reichthum seiner Studienmappen gestattete, waren vom Gegentheil überzeugt, und in der That war die Unsicherheit in den Umrissen und die geringe Bestimmtheit in der Modellirung, deren Vorhandensein nicht zu bestreiten ist, keineswegs durch ein unzulängliches Können bedingt, sondern nur die Folge des künstlerischen Prinzips, welches Delacroix mit rücksichtsloser Energie vertrat.

Es ist die Eigenschaft aller Revolutionäre — und Delacroix war einer der erfolgreichsten —, das System, welches sie stürzen wollen, in seiner Totalität zu negiren und seine Stelle durch ein völlig entgegengesetztes auszufüllen. Das Prinzip der Davidschen Schule war im Grunde nichts als die Uebersetzung der Plastik in die Malerei. Gegen dieses Statuenhafte, dieses sorgfältige Herausputzen der Formen und Umrisse, gegen dieses System, welches die Farbe nur in so weit zuliess, als sie

*) Charles Blanc, Les artistes de mon temps, Paris 1876. S. 28 ff.



nothwendig war, diese gezeichneten Statuen zu färben, d. h. bunt zu machen, wendete sich Delacroix mit solchem Eifer, dass in seinem System die Zeichnung nicht zur Trägerin, sondern zu einer untergeordneten Dienerin des Colorits wurde. Erst die neuere und neueste französische Schule hat diese Differenz ausgeglichen, und daher begreift man erst jetzt die epochemachende Bedeutung des Meisters, welcher nächst David den grössten Einfluss auf die Entwicklung der französischen Malerei ausgeübt hat, obgleich seine Stellung während seines Lebens auf das heftigste bestritten wurde.

Er selbst ertrug diese Angriffe mit einer Ruhe und Kaltblütigkeit, die ihm nur das Bewusstsein höchster Gewissenhaftigkeit in seinen Studien verschaffen konnte. Obwohl er die Feder mit Geist zu führen wusste, hat er sie niemals zu seiner Vertheidigung ergriffen. Er liess seine Werke für sich selbst reden, und wenn er zur Feder griff, geschah es nur, um geistvolle Gedanken über das Wesen seiner Kunst und über die Meister der Vergangenheit auf das Papier zu werfen oder das Gedächtniss von Künstlern seiner Zeit zu ehren. Seine eigene Vertheidigungsrede hatte er sich bis nach seinem Tode aufbehalten. Laut testamentarischer Bestimmung sollten seine Studien, Skizzen und Zeichnungen ausgestellt und dann öffentlich versteigert werden. Zu ihrem Erstaunen fanden die Testamentsvollstrecker, nachdem er die Augen geschlossen, in seinen Mappen mehr als sechstausend Zeichnungen aller Art vor, die bei ihrer öffentlichen Ausstellung ein glänzendes Zeugniss von der Gründlichkeit seiner Studien und seiner erstaunlichen Arbeitskraft ablegten und den Vorwurf entkräfteten, dass er nicht habe zeichnen können. Von dieser Ausstellung datirt auch der allgemeine Umschwung in der öffentlichen Meinung zu Gunsten Delacroix', was schon allein durch die Thatsache illustrirt wird, dass die Versteigerung die enorme Summe von 360,000 Frcs. ergab.

Ein merkwürdiger Zufall hat es gewollt, dass der junge Thiers, welcher, wie wir im vorigen Kapitel gesehen, der Leichenredner des Davidschen Classicismus gewesen, mit Wärme und Entschiedenheit für Delacroix eintrat. »Kein Gemälde,« schrieb er, »verheisst nach meiner Ansicht die Zukunft eines grossen Malers als dasjenige des Herrn Delacroix . . . Der Schöpfer desselben wirft seine Figuren hin, gruppirt sie und rollt sie nach Belieben zusammen mit der Kühnheit eines Michelangelo und der Fruchtbarkeit eines Rubens . . . Ich finde in diesem Gemälde jene wilde, leidenschaftliche, aber natürliche Macht, welche ohne Anstrengung ihrem eigenen inneren Drange folgt.«

Als Delacroix den Baron Gros besuchte, um ihm seinen Dank aus-



zusprechen, gestattete ihm dieser, nach Belieben in seinem Atelier zu verweilen, um die grossen Gemälde, das Pestlazareth von Jaffa, die Schlacht bei Abukir und das Schlachtfeld von Eylau, welche Gros nach dem Sturze Napoleons von der Regierung zurückerhalten hatte, mit Musse zu betrachten. Bei diesen Studien machten die Pestkranken von Jaffa auf den jungen Künstler einen so tiefen Eindruck, dass der Gedanke an eine ähnliche Composition in ihm entstand. Mit lebhaftem Enthusiasmus folgte die damalige Jugend dem griechischen Freiheitskampfe, der allein in einer Zeit allgemeiner politischer Erschlaffung den durch die Lectüre Walter Scotts erhitzten und für die mittelalterliche Romantik begeisterten Gemüthern eine Richtung auf die Interessen der Gegenwart gegeben hat. Eine der ergreifendsten Episoden dieses Heldenkampfes war das Blutbad von Chios, dem die Hälfte der Bewohner zum Opfer fiel. Pest und Hungersnoth hatten den türkischen Barbaren bereits vorgearbeitet und die Männer entkräftet, so dass die Sieger nur einen geringen Widerstand vorfanden. Aus diesem »Gemetzel von Chios« griff Delacroix eine Reihe von rührenden und ergreifenden Momenten heraus, die er zu einem Gesammtbilde von erschütternder Gewalt verband, welches auf der Ausstellung von 1824 erschien und einen wahren Sturm des Abscheus wie der Begeisterung hervorrief. Géricault war kurz vorher gestorben, und einstimmig erhob die Jugend Delacroix als ihren Führer, als das Haupt der romantischen Schule, des »Romantismus«, auf den Schild. An den Begriff, welchen wir in Deutschland mit dem Worte »Romantik« verbinden, dürfen wir freilich dabei nicht denken, vollends gar nicht an die romantische Schule, welche sich fast zu gleicher Zeit in Düsseldorf zu regen begann. Diese Romantik verhält sich zu jener ungefähr wie Fouqué zu Dante: die deutsche ist mild wie Mondscheinglanz, düster melancholisch, in Thränen zerfliessend und verschwommen bis zur schwächlichen Sentimentalität, die französische wild, majestätisch, dramatisch bis zur Extase, niederschmetternd und erhebend, flammend wie Wetterleuchten und sengend wie die Gluth der Tropensonne.

Die französische Romantik wurde auch bald durch die kritischen Stimmführer der Jugend in der Presse zu einem politischen Symbol, hinter welchem sich der Liberalismus verbarg, der damals schon seine Kräfte prüfte. Delacroix mag gegen seinen Willen in den Strudel der politischen Leidenschaften hineingerissen worden sein; aber er brachte ihm später doch ein künstlerisches Opfer und galt thatsächlich als das Haupt der romantischen Bewegung, die mit der revolutionären identificirt wurde. Die »Niedermetzlung auf Chios« machte einen furchtbar niederschlagenden Eindruck auf die Schüler Davids, die sich zu einem letzten



Verzweiflungskampfe erhoben. Selbst der Baron Gros liess seinen Schützling fallen und rief: Das ist die Niedermetzlung der Malerei!« (»C'est le massacre de la peinture!«) Er mochte mit Entsetzen erkannt haben, welche Consequenzen aus seiner Pest von Jaffa gezogen werden konnten, Consequenzen, die er nicht hatte ziehen können, weil er nicht die Kraft des reformatorischen Genies in sich fühlte, und weil der tyrannische Bann Davids wie ein Alp auf ihm lastete. Heute, wo die beiden Gemälde in demselben Saale des Louvre hängen, springt uns ihre Verwandtschaft sofort in die Augen. Das »Gemetzel von Chios« ist nur ein höheres Glied in der Entwicklungsreihe, welcher die »Pestkranken von Jaffa« angehören. Jener Theil der Wirkung, welcher hier durch die historische Persönlichkeit des Helden hineingebracht ist, wird dort durch ein rein menschliches Interesse, also nur von innen heraus, erreicht. Während in dem sich weit ausdehnenden Hintergrunde Scenen von Brand, Mord und Verwüstung mehr angedeutet als ausgeführt worden sind, zeigt der Vordergrund in ergreifenden Gestalten den höchsten Gipfel der Verzweiflung: einen Säugling am Busen seiner todten Mutter, zwei Liebende, die in stummer Umarmung den Tod erwarten, eine Frau an der Seite ihres sterbenden Gatten, und eine Greisin, die stumpfsinnig vor sich hinblickt. So hat der Künstler das grenzenloseste Unglück in ausführlicher Beredtsamkeit und mit höchst geschickter und wirksamer Steigerung an den verschiedensten Lebensaltern dargestellt. Zum Pathos höchster Entrüstung erhebt sich dann seine Schilderung in der kühnen Gruppe des türkischen Reiters auf stahlgrauem Pferde, der eine junge nackte Griechin an den Schweif seines sich wild aufbäumenden Thieres gebunden hat. »Sie krümmt und windet sich unter den Zuckungen ihres gemarterten Schamgefühls,« schrieb Paul de Saint-Victor*), »ihr jungfräulicher Körper zeigt die Reinheit des fleischgewordenen Marmors . . . Schön wie eine sterbende Niobide, rührend wie eine christliche Märtyrerin, erhebt sie sich inmitten dieser Scenen des Schreckens zur Göttlichkeit eines allegorischen Wesens. Es ist das entblösste und geschändete Griechenland, welches sich gegen seinen Unterdrücker empört.« Diese aufs tiefste erschütternde Schilderung eines Ereignisses, dessen grauenvolle Einzelheiten, die damals erst allmählich bekannt wurden, alle Gemüther erfüllten, konnte nicht verfehlen, auch auf das grosse Publikum eine tiefe Wirkung aus-

---

*) In dem Journal »Die Presse« vom 8. Sept. 1863, citirt von Charles Blanc in dem oben angeführten Buche, welches die gründlichste und parteiloseste Charakteristik Delacroix' enthält, der wir in der französischen Literatur begegnet sind. Ausgezeichnet ist besonders die Analyse der coloristischen Prozeduren des Meisters.



zuüben. In seiner Begeisterung schrieb ein Kritiker Namens Jal: »Ich kenne Herrn Delacroix nicht, aber wenn ich ihm begegne, werde ich ihn umarmen, werde ich ihn beglückwünschen und werde weinen, ja, ich werde weinen vor Freude und Dankbarkeit. Tapferer junger Mann! Möge ihm das Glück günstig sein! Er hat sich um die Freunde der Kunst, er hat sich um die Feinde des Despotismus wohl verdient gemacht! Er hat ihn in seiner ganzen Entsetzlichkeit gezeigt!« Damit war die Wendung gefunden, um die romantische Bewegung in der Malerei auch für die Politik auszubeuten.

Während des Frühjahrs und Sommers 1825 hielt sich Delacroix in London auf, wo er sich ebenso sehr mit der englischen Bühne wie mit der englischen Kunst und Literatur bekannt machte. Gehörte Lord Byron schon früher zu seiner bevorzugten Lectüre, so trat jetzt Shakespeare hinzu, dessen Grösse er besonders durch die Interpretation Keans kennen gelernt hatte. Das »Trauernde Griechenland auf den Trümmern Missolunghis«, die »Enthauptung Marino Falieros« und der »Tod Sardanapals«, welche in den Salons von 1826 und 1827 figurirten, sind theils durch das Schicksal Byrons, theils durch seine Dichtungen inspirirt. Während der »Tod Sardanapals« den Einfluss der englischen Kunst verrieth und desshalb in Paris nicht sehr gut gefiel — man sprach sogar von einem Fiasco —, schloss sich die Hinrichtung des Dogen in der Farbe wenigstens und in der reichen Composition an die Venetianer an. Nicht so im Ausdruck und in der Charakteristik der Figuren. Die Romantik trieb die Opposition gegen den Classicismus so weit, dass sie das Schöne rundweg leugnete und an seine Stelle das Charakteristische setzte. Die Heisssporne liessen sich bald zu Uebertreibungen verleiten, und man fand schliesslich eine Freude daran, das Charakteristische nur noch in abschreckend hässlichen Physiognomien zu suchen. Auch Delacroix betrat zeitweilig diese schiefe Ebene, am unglücklichsten mit jenem venetianischen Bilde, wo doch die Entfaltung höchster Würde und Schönheit schon durch die coloristischen Vorbilder Tizian und Veronese geboten war. Nächst Shakespeare und Byron waren Goethe und Walter Scott seine Lieblingsdichter. Seine grossen künstlerischen Erfolge standen in keinem Verhältniss zu den Einnahmen, welche ihm seine Bilder brachten, und er sah sich daher genöthigt, für Kunsthändler Zeichnungen für die Lithographie zu liefern. Eine französische Uebersetzung des »Faust« schmückte er mit siebzehn Blättern, welche auch den Beifall des Dichters fanden. Aber das beweist nichts für ihre Vortrefflichkeit, da Goethe künstlerische Schöpfungen, deren Motive seinen Werken entlehnt waren, mit begreiflichem Wohlwollen zu beurtheilen pflegte. In



Wahrheit hat Delacroix bei weitem nicht den tiefen Gehalt des unvergleichlichen Gedichts erfasst, und überdiess fühlte er sich nicht in seinem Element, da ihm die Farbe fehlte, welche der wesentlichste Faktor seiner künstlerischen Ausdrucksmittel war. 1823 war Walter Scotts »Quentin Durward« erschienen, der erste Roman des Dichters, der auf französischem Boden spielt. Er rief deshalb auch in Frankreich grosse Sensation hervor, und Delacroix, der sich gern durch die Dichter inspiriren liess, behandelte eine Episode aus ihm, freilich die grässlichste, welche der an dramatischen und aufregenden Scenen so reiche Roman besitzt, die Ermordung des Bischofs von Lüttich durch Wilhelm von der Mark, den blutdürstigen »Eber der Ardennen«, und seine Horde in der Halle des bischöflichen Palastes. Da die grauenvolle Scene bei Fackelschein vor sich geht, konnte das Entsetzen des Moments durch die unheimlich rothe Beleuchtung bis aufs Höchste gesteigert werden, und ein Colorist wie Delacroix hat sich diesen Effekt nicht entgehen lassen. Obwohl er stets aus der Quelle der Romantik, aus Walter Scott und Byron, nicht aus dem abgeleiteten Brunnen Victor Hugos schöpfte, hat der letztere doch durch die extravagante Charakteristik seiner Figuren einerseits und durch die glänzenden, farbenprächtigen Detailschilderungen, die freilich mehr das Costüm, die Decoration, als den Geist und die Seele treffen, andrerseits einen tiefen Eindruck auf den Maler geübt, dem aber nichts unangenehmer war, als wenn er von seinen Anhängern, welche zugleich die des Dichters waren, der »Victor Hugo der Malerei« genannt wurde.

Auch dem Gemälde, mit welchem er persönlich in den Kampf der Parteien eintrat, die »Barricade« genannt, ist die Schilderung eines Dichters, Auguste Barbier, voraufgegangen, welcher unmittelbar nach der Julirevolution die Göttin der Freiheit — une forte femme aux puissantes mamelles, à la voix rauque, aux durs appas — in begeisterten Versen besang, wie sie später Delacroix für den Salon von 1831, in welchem auch die »Ermordung des Bischofs von Lüttich« und einige kleinere Historienbilder mehr genrehaften Charakters erschienen, gemalt hat. »Eine Volksgruppe während der Julitage ist dargestellt,« so schildert Heine in seinen Kunstberichten aus Paris dieses merkwürdige Bild, »und in der Mitte, beinahe wie eine allegorische Figur, ragt hervor ein jugendliches Weib, mit einer rothen phrygischen Mütze auf dem Haupte, einer Flinte in einer Hand und in der andern eine dreifarbige Fahne. Sie schreitet dahin über Leichen, zum Kampfe auffordernd, entblösst bis zur Hüfte, ein schöner, ungestümer Leib, das Gesicht ein kühnes Profil, frecher Schmerz in den Zügen, eine seltsame Mischung von Phryne, Poissarde



und Freiheitsgöttin.« Das Gemälde wurde vom Staate angekauft, blieb dann eine Zeitlang versteckt, kam später in die Luxemburggalerie und zuletzt mit den übrigen Werken des Meisters in das Louvre. Das war der erste und einzige direkte Tribut, welchen Delacroix der Politik zahlte. Der Bahnbrecher und Fahnenträger der romantischen Revolution war im gewöhnlichen Leben ein ruhiger, leidenschaftsloser Mann, der keine Opposition gegen die gesetzliche Gewalt machte. Sein Leben floss ruhig und eben dahin, ohne dass Ereignisse von einschneidender Bedeutung seinen Gang störten. Ausser jener englischen Reise und einer zweiten, die ihn 1838 nach Belgien und Holland führte, hat er nur eine grössere Tour unternommen, die freilich für seine künstlerische Entwicklung und namentlich für die seines Colorits höchst bedeutungsvoll geworden ist. Im Jahre 1831 erhielt er die Erlaubniss, sich einer Gesandtschaft anzuschliessen, welche Louis Philippe an den Kaiser von Marokko Muley Abderrhaman schickte. Zwei Jahre vorher war Victor Hugos Gedichtsammlung »Les Orientales« erschienen, in welcher der Dichter alle Maler, die sich bisher an die Lichtfülle und den Farbenglanz des Orients gewagt hatten, an wilder Gluth und Sinnlichkeit übertraf. Noch heute wirken diese leidenschaftlichen Dichtungen in der Malerei nach. Um wie viel mehr müssen sie damals gezündet haben, wo Kunst und Literatur ohnehin auf den Orient als eine neue Welt im Gegensatz zu der classischen und der des Mittelalters hindrängten. Im Salon von 1831 hatte Decamps mit seinen orientalischen Bildern den ersten glänzenden Erfolg errungen, ein Grund mehr für Delacroix, die ihm in so ehrenvoller Weise dargebotene Gelegenheit zu ergreifen.

Die Reise, welche über fünf Monate dauerte, führte ihn nach Tanger und Mequinez und auf dem Rückweg nach Algier. In der Zwischenzeit fand er noch die Gelegenheit, einen Abstecher nach Spanien zu unternehmen, welches fast noch einen tieferen Eindruck auf ihn machte als das Stückchen orientalischen Lebens, welches er in Marokko gesehen hatte. In einigen Briefen schildert er in sehr lebendiger Weise seine Erlebnisse. Der englische Consul in Tanger hatte eine grosse Vorliebe für die wilden einheimischen Pferde. »Zwei solcher Pferde,« erzählt Delacroix, »geriethen eines Tages in Streit, und ich habe dabei den wüthendsten Kampf gesehen, den man sich denken kann. Alles, was Gros und Rubens an Wildheit geleistet haben, erscheint daneben nur winzig. Nachdem sie sich auf alle Art gebissen hatten, indem sie an einander emporkletterten und sich auf den Hinterfüssen wie Menschen bewegten, nachdem sie selbstverständlich ihre Reiter abgeworfen hatten, stürzten sie sich in einen kleinen Fluss, wo der Kampf mit unerhörter Wuth fortgesetzt wurde.« Eine



Aufzeichnung wie diese ist für die auf das Dramatische gerichteten Neigungen des Künstlers charakteristisch.

Die Früchte dieser orientalischen Reise, welche die Salons der nächsten Jahre in ununterbrochener Reihenfolge schmückten, legten ein deutliches Zeugniss für die tiefe Einwirkung des südlichen Sonnenlichts auf die Entwicklung seines Colorits ab. Es sind zugleich die reifsten Früchte seiner Thätigkeit, da die Farbe auf diesen Bildern ihren ganzen Zauber entfalten darf, ohne dass an die Zeichnung zu grosse Ansprüche gestellt werden. Die »Algierischen Frauen im Harem« (Louvre) werden von vielen sogar für sein Meisterwerk gehalten. Jedenfalls ist es dasjenige Bild, auf welchem eine vollkommene Farbenharmonie durch die geistvollsten und scharfsinnigsten Combinationen erreicht worden ist. Während hier die beschauliche Ruhe des orientalischen Lebens unter seiner farbigen Oberfläche geschildert wird, erhebt sich die Composition zu grösserem Reichthum in der »Revue Abderrhamans über seine Truppen«, zu grösserer Lebhaftigkeit durch Musik und Tanz in der »Jüdischen Hochzeit in Marokko« und den »Militärischen Uebungen der Marokkaner«, bis sie sich in den »Convulsionären von Tanger« zu einer ans Schreckliche streifenden Wildheit steigert, bei welcher wiederum die aufs Höchste getriebenen Farbencontraste mitwirken, um die Zuckungen und Verrenkungen der vom religiösen Wahnsinne befallenen Muselmänner in ihrer erschütternden, furchtbaren Wahrheit zu zeigen. In dieser Charakteristik durch die Farben, welche mit grosser Weisheit so disponirt sind, dass sie gleichsam dramatisch in die Handlung eingreifen, liegt eines der Hauptverdienste des Meisters um die Weiterentwicklung des Colorismus und somit ein Theil seiner reformatorischen Bedeutung. Auch der »Einzug der Kreuzfahrer in Constantinopel« (1841, im Museum von Versailles) und die »Gerechtigkeit Trajans« (1840, im Museum von Rouen) stehen ganz unter dem Einfluss der durch die orientalische Reise bewirkten Steigerung seiner coloristischen Tendenzen, während die »Medea«, welche in einer Felsenhöhle den Dolch gegen ihre Kinder erhebt (1838 gemalt, im Museum zu Lille) in der Energie und Wildheit der Charakteristik eine orientalische Gluth athmet.

Während diese Meisterwerke der Farbe geschaffen wurden, fand Delacroix noch die Zeit, in den Jahren 1835—1837 eine grosse monumentale Arbeit zu vollenden, welche ihm auf Veranlassung seines Protektors Thiers, der 1835 Minister geworden, übertragen worden war. Es war die Decke im Salon du roi des Palais Bourbon, des jetzigen Palais du corps législatif, die er mit den allegorischen Gestalten des Krieges, der Gerechtigkeit, des Ackerbaus und der Industrie schmückte,



während in den Zwickeln darunter zu diesen Gestalten in realistischen Scenen der Commentar geliefert wurde. 1845 folgte das grosse Deckengemälde für die Kuppel der Bibliothek im Luxemburg, »Dante in den elyseischen Gefilden«, welches vornehmlich durch eine erhabene Ruhe imponirt, die man von dem leidenschaftlichen Delacroix nicht erwartet hätte, die aber für die monumentale Wirkung unerlässlich ist. 1847 malte er fünf Kuppeln und zwei Hemicyklen im Bibliotheksaale des Palais Bourbon aus. In den letzteren stellte er die Wiege und das Grab der antiken Cultur dar, jene durch Orpheus, der den Griechen die Kunst des Gesanges bringt, dieses durch Attila, der mit seinen barbarischen Horden Italien und die Künste unter den Hufen seiner Rosse zertritt. Jede der fünf Kuppeln ist in vier Felder getheilt, welche durch historische oder mythische Scenen aus dem Alterthum die Wissenschaft, die Philosophie und die Geschichte, die Beredsamkeit und die Gesetzgebung, die Theologie und die Poesie in ihren berühmtesten Vertretern personificiren. So sieht man Lykurgus, wie er die Pythia befragt, den Tod des älteren Plinius, und Demosthenes, der am Gestade des Meeres seine Stimme übt. Auf diesen umfangreichen Cyklus, der in geistvollen Compositionen das ganze Geistesleben der Culturvölker des Alterthums umfasst, folgte 1849 der schwungvolle, von höchstem dramatischen Leben erfüllte und in prächtigem Farbenglanz leuchtende Plafond in der Apollogalerie des Louvre, welcher nach dem von Lebrun für die Gesammtdekoration des Saales entworfenen Programme den delphischen Gott darstellt, wie er in Gegenwart der olympischen Götter von seinem Viergespann aus den Drachen Python tödtet. Die Gemälde im Salon de la paix des Stadthauses, welche 1854 vollendet wurden und in allegorischen Figuren den Triumph des Friedens darstellten, sind 1871 bei dem grossen Brande, mit welchem die wahnsinnigen Herostrate der Commune ihren Untergang beleuchteten, zerstört worden. Die letzte monumentale Arbeit dieses unermüdlichen Geistes, dieser unerschöpflichen Phantasie, dieser niemals erlahmenden Kraft waren zwei Wand- und ein Deckengemälde in der Kapelle der heiligen Engel in der Kirche Saint Sulpice in Paris. In diesem Kampfe des Erzengels Michael mit Lucifer, der Vertreibung Heliodors aus dem Tempel und dem Ringen Jakobs mit dem Engel entfaltete er noch einmal die ganze Gluth seines stürmischen Künstlertemperaments, die ungestüme Kühnheit seiner Bewegungsmotive und die verschwenderische Pracht seines Colorits, die freilich mit der ruhigen Heiligkeit des Ortes nicht harmonirt und in ihrer Licht- und Farbenfülle den architektonischen Rahmen durchbricht. Für die leidenschaftliche Sprache, welche Delacroix auch in seinen Wandmalereien führte,



wäre die fahle Freskotechnik nur ein unvollkommener Dolmetsch gewesen. Er malte daher entweder mit Oelfarben auf die Leinwand, die nachher an den Wänden befestigt wurde, oder mit Oel direkt auf die Mauer oder allenfalls mit Wachsfarben.

Auch in seinen religiösen Malereien kam es ihm vor allen Dingen auf den ergreifenden Ausdruck einer gesteigerten Empfindung an. Mochte er den heiligen Sebastian malen, dessen wunder Körper von barmherzigen Frauen gepflegt wird, oder den Heiland selber, den die drei Marieen vor der Grablegung beweinen — immer vereinigen sich die seelische Charakteristik, die melancholische Beleuchtung, die gesammte Tonstimmung und das Wesen der Landschaft und der Umgebung zu einem einzigen gewaltigen Accorde, der seinen Weg zum Herzen findet.

Eugen Delacroix starb am 13. August 1863, im fünfundsechzigsten Jahre seines Lebens, ohne dass die Energie seiner Technik oder die Kraft seiner Phantasie durch das Nahen des Alters beeinträchtigt worden war. Während alle, die mit ihm strebten und kämpften, abgestorben waren oder sich zu anderen Idealen bekannt hatten, stand er allein, eine einsame Säule, in ungebrochener Kraft da. Jene sind dem Gedächtniss unserer Zeit entschwunden: sein Name allein glänzt in unvergänglicher Glorie als der des originalsten und gewaltigsten Genies, welches die französische Kunst unseres Jahrhunderts bisher besessen hat.*)

Eugen Deveria, der mit seiner »Geburt Heinrichs IV.« (im Louvre) einst den Ruhm Delacroix' für eine Zeitlang verdunkelte — wie fade und altmodisch erscheint jenes Bild uns heute! — Sigalon, Bonington, Poterlet, Louis Boulanger, Saint-Evre u. a. — diese »kleinen Romantiker« sind heute vergessen. Nur einige Landschafter wie Huet, Isabey, Roqueplan, Marilhat und Diaz haben sich aus der Romantik in unsere Zeit herübergerettet und die Formel zu finden gewusst, um sich den Kindern jedes Zeitalters verständlich zu machen. In der Davidschen Schule hatte

*) Diese Erkenntniss ist freilich erst neueren Datums. Für seine Werthschätzung bei Lebzeiten gilt, was Théophil Gautier in seiner Histoire du romantisme, Paris 1874, p. 200 gesagt hat: »Jedes seiner Werke rief ein betäubendes Geheul, Donnerwetter und wüthende Diskussionen hervor. Man überhäufte den Künstler mit Injurien, wie man sie nicht gröber und schimpflicher an einen Spitzbuben und Mörder hätte richten können. Jede Höflichkeit der Kritik hatte für ihn aufgehört, und wenn man in Verlegenheit kam, entlehnte man Epitheta dem ‚Fischweiberkatechismus'. Er war ein Wilder, ein Barbar, ein Wahnsinniger, ein Tollwüthiger, ein Narr, der reif für seine Heimath, Charenton, war. Er bevorzugte das Hässliche, das Gemeine, das Ungeheuerliche; er könnte nicht zeichnen und zerbräche mehr Glieder, als ein Knocheneinrichter wieder in Stand bringen könnte. Er wärfe Fässer mit Farben auf die Leinwand, er malte mit einem betrunkenen Besen — dieser betrunkene Besen gefiel ungemein und machte seinerzeit einen enormen Effekt.«



die Landschaft bekanntlich nur eine dienende Stellung eingenommen. Wie Cornelius in Deutschland, wollte auch David von der Landschaftsmalerei als einer selbständigen Kunst nichts wissen. Zu seiner Zeit wurde denn auch nur die historische Landschaft im Sinne eines Claude Lorrain und Poussin und daneben die »Ruinenmalerei« cultivirt. Erst die Romantik führte einen Umschwung herbei und entthronte die Coulissen-, Veduten- und Schablonenmalerei, um an ihre Stelle eine unmittelbare Naturauffassung und Naturempfindung ohne das Medium traditioneller Formeln zu setzen. Der Engländer Bonington (1801—1828), der aber seiner ganzen Bildung und seiner Thätigkeit nach der französischen Schule angehört, und Paul Huet (1804—1869) haben ziemlich zu gleicher Zeit das Recht der Individualität auch in der Landschaftsmalerei proclamirt. Bonington hatte seine Farbe an den venetianischen und flämischen Meistern gebildet, während Huet, nachdem er kurze Zeit bei Guérin und Gros gewesen, seine Studien in Sèvres und St. Cloud begann.*) Die wald- und wasserreiche Umgegend von Paris, deren malerische Reize man von den Höhen von St. Cloud und Ville d'Avray in vollen Zügen geniessen kann, ist die Wiege der modernen französischen Landschaftsmalerei. Während die deutsche ein vollkommen kosmopolitisches Gepräge trägt, den Charakter des Entdeckers und Eroberers zugleich, ist die französische von ihrem Beginn bis heute durch und durch national geblieben, und desshalb darf man in doppeltem Sinne vom »Paysage intime« der Franzosen sprechen. Zu einer Zeit, als Watelet (1780 — 1866) allein mit seinen bescheidenen, aber auf eigenen und direkten Naturanschauungen fussenden Veduten den classischen Phantasielandschaften Opposition machte, kam Paul Huet ohne fremde Einwirkung und fremdes Beispiel auf den Gedanken, die intimsten Geheimnisse der Natur aufzuspüren und mit schlichter Wahrheit und hingebender Liebe darzustellen. Schon 1822 erschienen die ersten dieser Bilder, während der englische Landschafts- und Marinemaler Constable (1776—1837), dem man einen grossen Einfluss auf die Entwicklung der französischen Landschaftsmalerei, namentlich auf die Ausbildung der Lufttöne, zuschreibt, erst 1824 zum ersten Male in Paris ausstellte. Paul Huet hatte während der häufigen Ueberschwemmungen des Parks von St. Cloud Gelegenheit gehabt, die durch die Feuchtigkeit bedingte Mannigfaltigkeit der Lufttöne, das eigenthümliche Leben der Atmosphäre, welches sich unter dem Eindruck der emporsteigenden Wasserdünste entwickelt, und das Spiel des Lichtes mit diesen zu studiren und ihre Bedeutung für den malerischen Ausdruck zu

*) Ernest Chesneau, Peintres et statuaires romantiques, Paris 1880, p. 1 ss.



erkennen. Im Winter von 1822 auf 1823 machte Delacroix seine Bekanntschaft, als er gerade an seinem später unter dem Namen »Der Reiter« berühmt gewordenen Bilde arbeitete. Delacroix wurde durch Huets technisches Verfahren so gefesselt, dass er täglich sein Atelier besuchte. Er wollte den »Reiter« bis zum letzten Pinselstrich gemalt sehen. Das Gemälde erschien erst im Salon von 1831 unter dem Titel »Ein Gewitter am Abend«, nachdem Huet in der Zwischenzeit einige Reisen nach der Normandie gemacht und eine Reihe von Landschaften in Lithographieen hatte erscheinen lassen. Das Jahr 1830 bezeichnet im allgemeinen einen Wendepunkt in der Entwicklung der französischen Landschaftsmalerei, den völligen Sieg der Romantik, die auch Camille Flers (1802—1862), den Lehrer von Cabat, in ihre Bahnen riss, indem er um diese Zeit den »heiligen Hain der historischen Landschaft« verliess. Flers schlug ebenfalls sein Hauptquartier in der Normandie auf, wohin Paul Huet noch mehrere Male zurückkehrte. Letzterer nimmt auch dadurch unter den französischen Landschaftsmalern eine hervorragende Stellung ein, dass er viele Reisen unternommen hat. Er machte Studien in der Auvergne, in der Provence, in der Bretagne, in England, Belgien, Holland und Italien. Aber die nordische Natur blieb seine eigentliche Domaine. In ihre Seele hatte er sich mit einer Leidenschaftlichkeit vertieft, welche seinen Gemälden gewissermassen einen heroischen Charakter gab. Es ging ihm ähnlich wie Delacroix: erst spät gelangte er zur Anerkennung. Die »Ueberschwemmung von Saint-Cloud«, ein Meisterwerk, welches 1855 zur Ausstellung kam, machte seinen Namen erst populär, nachdem ihn die Kritik schon jahrelang mit jener kühlen Hochachtung behandelt hatte, die man Männern von der »alten Garde« zu zollen pflegt. Es ist überhaupt charakteristisch für den Grad allgemeiner Werthschätzung, den die Landschaftsmalerei in Frankreich nach und nach erreicht hat, dass man mit Auszeichnungen für Landschaftsmalerei lange Zeit sehr sparsam umging. Theodor Rousseau erhielt erst 1867 eine Ehrenmedaille. Seit 1855 wuchs das Ansehen Huets von Jahr zu Jahr. 1859 stellte er acht grosse Dekorations-Gemälde aus, welche das Leben der Normandie von allen Seiten schilderten, in Fabriken, Schlössern und Kathedralen, in Wiese, Wald, Bach und Meer. Dann folgten die »Schwarzen Felsen« (1861), »Gestade von Houlgatt« (1863), der »Abend in den Alpen« (1864), die »Ueberschwemmung der Gave« (1865), das »Wäldchen im Haag« (1866) und »Pierrefonds« (1868). Auf diese Werke gründet sich Huets Ruhm, der die Fahne der Romantik noch unerschütterlich hoch hielt, als sich bereits der nüchterne, jede Auf- und Anregung vermeidende Realismus der Landschaft bemächtigt hatte und, da



seine blöden Augen die Seele nicht mehr sahen, die Poesie aus der Natur vertrieb.

Der romantischen Bewegung schlossen sich auch Camille Roqueplan (1803—1855), ein Schüler von Abel de Poujon und Gros, und Eugen Isabey (geb. 1807), ein Schüler seines Vaters, des im ersten Kapitel erwähnten Jean Baptiste Isabey, an. Beide haben sich ebensowohl als Genremaler, wie als Landschafts- und Marinemaler bewährt. Beiden kam es aber nur auf die Wiedergabe des farbigen Scheins an, ohne dass sie tiefer in das Wesen der Dinge eindrangen. Roqueplan lehnte sich bald an Watteau, bald an die niederländischen Sittenmaler an. Wie Netscher und Terborch, malte er gern Seiden-, Sammet- und Atlasstoffe. Er war der erste innerhalb der französischen Schule, der die Stoffmalerei zu einer Spezialität ausbildete. Seine historischen Genrebilder sind glänzende Costümstücke ohne tiefern Inhalt: eine Scene aus der Bartholomäusnacht (1834) und »Van Dyck und seine Gäste« (1838) geben nur den Vorwand her, um auf reichen Costümen ein glänzendes Farbenspiel zu entfalten. »Der verliebte Löwe«, auf dem ein junges Weib im Walde sitzend dem Thiere die Krallen abschneidet (1836 gemalt), gefiel besonders durch den pikanten Contrast, durch die raffinirte Gegenüberstellung wollüstigen Reizes und thierischer Wildheit. Die weitere Geschichte der französischen Malerei wird uns lehren, wie tief solche Neigungen allmählich unter den Künstlern einwurzelten. Auch auf seinen Landschaften, bei welchen ihn anfangs die Holländer inspirirten, streifte er nur die im Sonnenlicht gebadete Oberfläche der Dinge, ohne auch nur entfernt die Stimmungsgewalt und die seelische Tiefe zu erreichen, welche Huets Landschaften auszeichnen. Noch mehr war Isabey einzig und allein auf coloristischen Reiz und malerische Wirkung bedacht, die er nach und nach so weit auf die Spitze trieb, dass sich unter der schillernden Fläche jegliche feste Form verlor. Er hat Genrebilder, Landschaften und Marinen in erstaunlicher Fülle producirt, was sich aus der Leichtfertigkeit und Flüchtigkeit seiner malerischen Behandlung erklärt. Anfangs fand man dieselbe pikant und geistreich, und Isabey gewann ein Ansehn, das in keinem Verhältniss zu seiner wirklichen Bedeutung stand. Seine massenhafte Produktion drohte sogar einen unheilvollen Einfluss auf die Entwicklung der französischen Malerei zu üben. Aber noch zur rechten Zeit kam die bessere Einsicht. Er und seine Nachahmer übertrieben die anfangs bestechende Manier des flimmernden und glitzernden Farbenspiels bis zur skizzenhaften Rohheit, und heute leidet der einstmals so gefeierte Künstler unter dem Missgeschick, dass er seinen Ruhm überlebt hat, der mit dem Jahre 1824, dem Datum seiner ersten Auszeichnung, anhebt. Am besten eignete sich



Isabeys skizzenhafte Art für die Marinen. Hier konnte seine geistreiche Spitzpinselei in dem Spritzen und Sprühen des weissen Gischt, in dem Schaum der Wellenköpfe und in dem Blinken des Lichts auf der bewegten Fläche schwelgen. Schiffe, die sich in dunkler Silhouette von dem lichten Horizont abheben, bemannte Boote, welche durch scharf accentuirte Farbenflecke den Eindruck der Lebhaftigkeit und Unruhe noch steigern, oder grosse figurenreiche Aktionen, wie eine Seeschlacht, ein Schiffsbrand, bilden die pittoreske Staffage dieser keck und mit spielender Leichtigkeit hingeworfenen Gemälde, deren Zahl eine sehr grosse ist und die desshalb mehr einen typischen, als einen individuellen Eindruck hinterlassen. Dasselbe Schicksal wie Isabey, schon bei Lebzeiten vergessen zu werden, theilte Theodor Gudin (1802—1880), ein Schüler Girodets, der aber schon im Beginn der romantischen Bewegung sich mit Begeisterung derselben anschloss. Sein Ruf als Marinemaler klang durch ganz Europa. Schon 1828 wurde er Ritter der Ehrenlegion und zehn Jahre später erhielt er vom König Louis Philippe den Auftrag, in neunzig colossalen Gemälden die Heldenthaten der französischen Marine darzustellen. Dreiundsechzig von diesen Bildern befinden sich in Versailles: es sind, wie man nicht anders erwarten kann, dekorative, mit faustfertiger Bravour hingeworfene Arbeiten, welchen der intime Reiz des Lichtspiels und der Lufttöne fehlt, die seine kleineren Seestücke auszeichnen. Diese bilden jedoch die Minorität seiner Schöpfungen. Es kam ihm hauptsächlich auf grosse dramatische Wirkungen an, und desshalb operirte er mit breiten Lichtmassen, die auf mächtige Wellenberge fallen, mit seltsamen Beleuchtungseffekten, die nicht complicirt genug sein können. Er war Romantiker mit Leib und Seele, in der Wahl seiner Stoffe wie als Colorist. Der Brand des Schiffes »Kent« (in der Luxemburggalerie, 1828 gemalt) ist ein charakteristisches Beispiel seiner Liebe für erschütternde Katastrophen. Das Schiff steht in Flammen, das Meer wird von einem gewaltigen Sturme gepeitscht, und am Schiffshintertheile lässt man Frauen und Kinder, zwei und zwei zusammengebunden, an Stricken in ein Boot herab. Mit seinen Erfolgen steigerte sich auch seine Flüchtigkeit. Aus dem Romantischen wuchs er schliesslich ins Abenteuerliche hinein, und kein Lichteffekt war ihm zu bunt, als dass er ihn nicht anwendete. Die ursprüngliche Feinheit in der Durchbildung der Lufttöne machte bald einer faden Eleganz Platz, und an die Stelle der früheren Transparenz traten feste, »blecherne« Töne, welche seinen Bildern den Charakter handwerksmässiger Routine aufprägten. In Petersburg und in Berlin wurde er ebenso gefeiert wie in Paris. In Berlin empfing er sogar die höchste Auszeichnung, die einem Civilisten zu Theil werden kann, den Orden



pour le mérite. Aber sein Ruhm verblich ebenso schnell, wie er meteorartig emporgestiegen war.

Auch Louis Cabat (geb. 1812) gehört in seinen Anfängen der romantischen Bewegung an. Wie Constable und Bonington liess er sich durch die Niederländer inspiriren und behandelte in ihrem Geiste Motive aus der Umgegend von Paris und der Normandie, schlicht und klar, aber doch voll fesselnden Stimmungsreizes. Eine Reise nach Italien führte ihn zu einer mehr stilistischen Auffassung, welche die Formen stärker betont als die atmosphärischen Erscheinungen. Ganz aus der Romantik hervorgewachsen ist dagegen Narcisso Virgilio Diaz (1807—1876), geboren in Bordeaux als der Sohn spanischer Eltern, die sich in eine politische Verschwörung eingelassen hatten und vor der Proscription des Königs Joseph Bonaparte geflohen waren.*) Beide Eltern starben frühzeitig und der Knabe wuchs unter der Obhut eines protestantischen Geistlichen in Bellevue bei Paris auf. Er war sich selbst überlassen und brachte seine Zeit damit zu, in den Wäldern und Feldern von Fleury, Meudon, Sèvres und Saint-Cloud umherzustreifen. Auf diesen Wanderungen erwachte mächtig die Liebe zur Natur in ihm, ereilte ihn aber auch ein herbes Missgeschick. Als er sich eines Tages im Grase schlafen legte, biss ihn eine Viper in den Fuss. Die Wunde wurde schlecht gepflegt, der Brand trat hinzu, und das ergriffene Glied musste zweimal im Krankenhause amputirt werden. Diaz humpelte nun zeitlebens mit einem hölzernen Bein herum, was jedoch seinen unverwüstlichen Humor — er pflegte sein Bein »Mon pilon!« zu nennen — und seine Lebensfreude nicht im mindesten beeinträchtigte. Er begann — wunderlich genug — seine künstlerische Laufbahn als Porzellanmaler, er, der sich schon frühzeitig den begeistertsten Verehrern Delacroix' angeschlossen hatte und nichts so sehr hasste als die geleckte Malerei. Es dauerte auch nicht lange, als sein Auftraggeber vor einer gar zu kühnen, romantischen Improvisation zurückschreckte und ihn gehen hiess. Ein Studium, welcher Art es auch sein mag, hat Diaz nicht durchgemacht. Zeichnen hat er nicht gelernt; er hat nur sein Auge und seinen Farbensinn an Correggio und Prud'hon und an den zeitgenössischen Romantikern gebildet. Um Zeichnung und Formengebung hat er sich niemals gekümmert. Mit dem ganzen Enthusiasmus der Jugend schloss er sich den Bestrebungen der romantischen Schule an. Victor Hugos »Notre-Dame von Paris« und »Lucrezia Borgia« bildeten die Welt, in welcher sich seine Phantasie tummelte und aus der sie die ersten Motive schöpfte und gestaltete. Erst

*) Théophile Silvestre, Les Artistes français. Paris 1878. p. 215 ss.



waren es Ritter, Mönche und Nonnen, dann kamen unter dem Eindruck der »Orientalen« von Victor Hugo Araber, Türken und Odalisken an die Reihe. Doch fühlte er sich schliesslich immer wieder zu Correggio hingezogen. »Ich gehe zu ihm,« sagte er, »wie der Schmetterling nach dem Lichte fliegt.« Die »Nymphen Kalypsos« eröffneten den Reigen der Dianen, Amoretten, badenden Nymphen mythologischen und nicht mythologischen Charakters, welche er trotz seiner mangelhaften Zeichnung so verlockend und mit solchem Raffinement darzustellen wusste, dass bei ihrem massenhaften Absatz in den Kreisen reicher Banquiers und galanter Damen das künstlerische Interesse nicht mehr allein den Ausschlag gab. Auf allen diesen Bildern, welche den Künstler schnell in die Mode brachten und ihn, da er den Lockungen der Kunsthändler nicht zu widerstehen vermochte, zu flüchtiger Production zwangen, spielt die Landschaft eine sehr hervorragende Rolle. Bald sanken die Gestalten immer mehr zur Staffage herab, und das innige Naturgefühl, welches ihn von Jugend auf beseelt hatte, kam zum vollsten Durchbruch. Seine Landschaften, auf denen sich die Mängel seiner Zeichnung nicht so störend bemerkbar machen, sind denn auch seine reifsten Schöpfungen. Der Wald von Fontainebleau, der damals noch seine Reize den Künstlern in jungfräulicher Reinheit und Schönheit bot, der damals noch nicht von schnurgeraden und kiesbestreuten Wegen durchschnitten war, blieb sein Lieblingsrevier. Besonders eingehende Studien nach der Natur hat er nicht gemacht, er brachte aus den Theilen des Waldes, die er bevorzugte, aus dem Felsenmeer Gorges d'Apremont, dem Hochwald Bas-Bréau, an dessen Saume die Malercolonie Barbizon liegt, und der Vallée de la Solle flüchtige Skizzen mit nach Haus, die zwar in der Ausführung nicht viel solider wurden, durch die Frische und den Glanz des sammetartigen Colorits aber einen bezaubernden Reiz ausübten. Wenn ihm der Pinsel nicht schnell genug vorwärts wollte, griff er zum Spatel und strich breite Farbenflächen hin, die neben einander zu stehen kamen, ohne dass er sie verschmolz, wodurch seine Gemälde bisweilen unruhig und bunt wurden. Die Leichtigkeit und die geniale Art seines Schaffens hat keinen günstigen Einfluss auf die jungen Künstler geübt, welche seine Erfolge beneideten und ohne Geist rein äusserlich nachzuahmen suchten, was bei ihm der Ausfluss einer elementaren Kraft war, über deren einzelne Bestandtheile er sich selbst keine Rechenschaft abzulegen vermochte. Dass dieser Strom aus dem Innersten seiner Empfindung herausquoll, dafür ist das sarkastische Wort charakteristisch, welches er gegen Ingres aussprach: »Man sperre ihn und mich in einen Thurm ohne Kupferstiche ein! Jener wird drin bleiben mit seiner kahlen Leinwand,



weil er unfähig ist, etwas aus sich selbst zu schöpfen, und ich werde mit einem Bilde herauskommen.«

Diaz' Gemälde sind von sehr ungleichmässigem Werthe. Aus der Fülle des Mittelguts erheben sich als seine besten Werke die »Zigeuner, welche zu einem Feste gehen«, die »Verlassenen«, die »Nebenbuhlerin«, das »Ende eines schönen Tages«, der »Entwaffnete Amor« und vor allen die Landschaften der »Bas-Bréau«, die »Vipern-Lache« und das »Plateau bei der Wolfsschlucht«, seine drei Meisterwerke.

Alle Maler, welche vom Walde von Fontainebleau ihren Ausgang genommen haben und welche man unter dem Namen der Schule von Barbizon begreift, gehören in ihren ersten Entwicklungsstadien der romantischen Bewegung an. Männer wie Theodor Rousseau, Corot, Français und die andern, welche die sogenannte »Plejade« bilden, haben die naturalistischen Tendenzen der ersten Romantiker übernommen und unmittelbar auf dieser festen Grundlage weitergebaut. Da der Schwerpunkt ihrer Thätigkeit aber in die neuere Zeit fällt, so bleibt die Schilderung derselben dem zweiten Abschnitte dieser Abtheilung vorbehalten. Enger als sie haben sich Decamps und Marilhat der romantischen Schule angeschlossen, mit deren Beginn auch ihre eigene Entwicklung anhebt.

Gabriel Alexander Decamps (1803—1860) brachte seine Jugend in ländlicher Freiheit und Ungebundenheit zu. Als er später in das Atelier von Abel de Poujol (1787—1861), einem Davidschüler, kam, der mit grosser Fruchtbarkeit und Handfertigkeit nach dem Rezept seines Meisters weiter arbeitete, fand sich seine Natur in den akademischen Zwang nicht hinein. Das Leben in der Natur hatte seinen malerischen Sinn frühzeitig entwickelt. Aber der unbestimmte Drang nahm erst eine feste Gestalt an, als Delacroix' »Barke des Dante« das Eis des akademischen Formelwesens gebrochen hatte und mit vollen Segeln in das Reich der Farbe eingezogen war. Jetzt wusste Decamps, wozu er berufen war. Nach einem misslungenen Versuche, sich seine Inspirationen aus der Schweiz zu holen, wendeten sich seine Gedanken dem Orient und Griechenland zu, welches damals alle Welt beschäftigte. Im Jahre 1829 unternahm er dann jene Reise nach den Inseln des griechischen Archipels, nach Konstantinopel und der Küste Kleinasiens, welche für die französische Malerei epochemachend werden sollte. Was Victor Hugo und Lamartine in der Literatur thaten, that Decamps für die Malerei: er eroberte ihr den Orient, welchen er als der erste französische Maler aus eigener Anschauung kennen lernte, während Gros sich bei seinen orientalischen Gemälden auf die Kraft seiner Phantasie und auf fremde Schilderungen verlassen musste. Im Orient lernte Decamps den uner-



messlichen Werth kennen, welchen das Licht für die Malerei besitzt, und damit hatte er den Punkt gefunden, an welchem er seinen Hebel einsetzen konnte. Sein Streben ging auf Originalität um jeden Preis neben den Classicisten und Delacroix. Zu stolz, zu eigensinnig, sich diesem rückhaltlos anzuschliessen, fand er in dem Element des Lichts ein willkommenes Mittel, um einerseits seine Selbständigkeit zu zeigen, andrerseits seine malerische Phantasie zu befriedigen, welche sich nunmehr in ungezügelter Freiheit ergehen konnte. Ein anderes Element seiner Kunst bestand in einem ausgeprägten Sinn für das Niedrigkomische und Groteske. Die Lehre der Romantiker, insbesondere Victor Hugos, dass das Groteske, ja das Hässliche der künstlerischen Behandlung ebenso würdig wären wie das Erhabene und Schöne, fiel bei ihm auf einen so fruchtbaren Boden, dass er nur noch das Charakteristische der menschlichen Erscheinung sah. In ihrer Totalität war dieselbe ihm überhaupt nicht geläufig. Wie Diaz, hatte er kein gründliches Studium durchgemacht, und desshalb beneidete er sein Leben lang diejenigen, welche zeichnen konnten, zumal da er so wenig über die Grenzen seines Talents im klaren war, dass er beständig nach Aufträgen für Werke grössten Stils strebte und schliesslich verbittert wurde, weil er keine erlangen konnte. In seinem Bestreben, nur das Charakteristische der menschlichen Erscheinung hervorzuheben, gerieth Decamps sehr häufig in die Caricatur. So lange er Affen, Hunde, türkische Bettler, zerlumpte Soldaten und Pariser Gamins malte, nahm man an seiner derben Chargirung keinen Anstoss. Sobald er aber seine gewohnte Behandlungsweise auf Gestalten und Scenen des alten Testaments übertrug, für welche er seine orientalischen Landschaftsstudien verwerthen konnte, war der Misserfolg sein steter Begleiter.

Im Salon von 1831 erregte er zuerst die allgemeine Aufmerksamkeit durch die Bilder: »Die gelehrten Hunde«, »Das Hundehospital« und »Die türkische Patrouille«. Merkwürdigerweise machten die beiden ersten einen bedeutenderen Eindruck auf Publikum und Kritiker als das letztere, welches doch der Markstein eines neuen Entwicklungsstadiums der französischen Malerei war. Es blieb einem deutschen Schriftsteller vorbehalten, die ganze Bedeutung dieser kühnen Neuerung, dieser gänzlich ungewohnten und isolirten Erscheinung zu würdigen. Heinrich Heine hat in seinem Berichte über den »Salon« von 1831 alle charakteristischen Eigenthümlichkeiten dieses Gemäldes mit solcher Schärfe hervorgehoben und von demselben eine so glänzend und lebendig geschriebene Schilderung entworfen, dass wir dieselbe um so lieber hier folgen lassen, als Heines Aufsätze über die bildende Kunst sehr wenig Beachtung finden



und meist unterschätzt werden. »In diesem Gemälde,« schreibt er, »erblicken wir den grossen Hadji-Bei, Oberhaupt der Polizei zu Smyrna, der mit seinen Myrmidonen durch diese Stadt die Runde macht. Er sitzt schwammbauchig hoch zu Ross, in aller Majestät seiner Insolenz, ein beleidigend arrogantes, unwissend stockfinsteres Gesicht, das von einem weissen Turban überschildet wird; in den Händen hält er das Scepter des absoluten Bastonadenthums, und neben ihm, zu Fuss, laufen neun getreue Vollstrecker seines Willens quand même, hastige Kreaturen mit kurzen, mageren Beinen und fast thierischen Gesichtern, katzenhaft, ziegenböcklich, äffisch, ja eins derselben bildet eine Mosaik von Hundsschnauze, Eselsohren, Kalbslächeln und Hasenangst. In den Händen tragen sie nachlässig Waffen, Piken, Flinten, die Kolben nach oben, auch Werkzeuge der Gerechtigkeitspflege, nämlich einen Spiess und ein Bündel Bambusstöcke. Da die Häuser, an denen der Zug vorbeikommt, kalkweiss sind und der Boden lehmig gelb ist, so macht es fast den Effekt eines chinesischen Schattenspiels, wenn man die dunkeln putzigen Figuren längs dem hellen Hintergrund und über einen hellen Vorgrund dahineilen sieht. Es ist lichte Abenddämmerung, und die seltsamen Schatten der magern Menschen- und Pferdebeine verstärken die barock magische Wirkung.« Aus dieser Schilderung springen alle Eigenarten Decamps' mit vollster Deutlichkeit hervor: nach der Seite der Charakteristik die Neigung zum Bizarren und Barocken, nach der Seite der Technik das Streben nach der Wirkung magischen Lichts, welches alle Armseligkeiten der Welt vergolden soll. Der Mensch stand ihm dabei um nichts höher als die niedrigsten Thiere, der Lehmboden oder die Steinmauer. Er behandelte den Menschen mit einer geradezu beleidigenden Missachtung. »Auf seinen Gemälden,« sagt Theophil Silvestre, »spielt der Mensch die Rolle eines Banditen, eines Bettlers oder eines Cretins. Die Hunde, Esel und Enten lassen für keinen Andern einen anständigen Platz übrig.«

Da er während seines Aufenthalts in der Türkei nur wenige Studien gemacht hatte, musste seine Phantasie helfend eintreten, nachdem das Publikum einmal Geschmack an seinen excentrischen Gemälden gefunden hatte und die Nachfrage nach denselben eine starke geworden war. Er hatte sich aus dem Orient eine reiche Sammlung von Waffen, Costümen, Geräthen und Stoffen mitgebracht. Modelle für seine verkommenen und verthierten Gestalten, die er mit seiner orientalischen Garderobe ausstaffiren konnte, fand er in Paris genug. Aber er benutzte sie nicht allzuhäufig, sondern überliess sich, in seinem Atelier von der Welt abgeschlossen, seinen Farbenvisionen, die so elementarer Natur waren, dass



er, wenn er durch sie inspirirt ein Gemälde begann, noch gar nicht wusste, worauf er eigentlich hinauswollte. So hatte er z. B. auf seinem Bilde »Erinnerung an die asiatische Türkei« zuerst eine Strasse, einen Vorhof und einen Esel gemalt. Als das Bild nach zahlreichen Versuchen fertig war, sah man einen Canal, auf welchem Enten schwimmen. Was ihn am meisten beschäftigte, war das Suchen nach neuen technischen Proceduren, welche durch ihre Originalität verblüffen sollten. Er erfand für seine Neuerungen besondere Kunstausdrücke und wendete bereits den später sehr populär gewordenen Kniff an, Stücke Zeug oder Spitzen mit Farben zu tränken und auf die Leinwand abzudrücken, um so den Schein höchster Naturwahrheit durch reliefartige Nachbildung zu erreichen. Die Geschichte der Kunst lehrt, dass technische Kunstgriffe allein niemals die Kunst gefördert haben. Ohne die tiefe Innerlichkeit seines Wesens, den dramatischen Impuls, welchen er seinen Compositionen gab, den leidenschaftlichen Geist, den er seinen Geschöpfen einhauchte, hätte der Colorist Delacroix niemals die Höhe erklommen, von welcher er heute herabsieht. Decamps scheint auch die Leere seines Wesens instinctiv empfunden zu haben. Nur war er sich über den wahren Grund nicht klar. Er glaubte immer, dass seine Misserfolge seiner mangelhaften Zeichnung zur Last zu legen seien, und da er auf einer Reise nach Italien zu dem damals in Rom weilenden Ingres in nähere Beziehungen trat, vermeinte er in ihm das Ideal, das fehlende Correlativ seines Wesens gefunden zu haben.

Auf seinen historischen Bildern, der »Niederlage der Cimbern«, einer Skizze, die im Salon von 1834 neben der »Türkischen Wache auf dem Wege nach Smyrna«, einem Meisterwerke drastischer Charakteristik, figurirte und auf die er besonders stolz war, auf dem Cyklus von Zeichnungen aus der Geschichte des Simson, ja auf den beiden besten Werken dieser Art, dem aus dem Wasser geretteten Moseskinde und dem »Wunderbaren Fischzug«, erhebt sich die Bedeutung der Figuren nicht über die der Landschaft. Es sind schöne Landschaften voll malerischen Reizes, in welche sich die Figuren als eine nebensächliche Staffage verloren haben. Käufer fand er auch für diese Gemälde, aber keinen, der ihm eine Ausführung seiner Skizzen und Zeichnungen im grossen Masstabe übertragen wollte. Desshalb sah er sich genöthigt, zu seinen orientalischen Genrebildern zurückzukehren, wobei er auch gelegentlich nicht vor der Schilderung der grässlichsten Scenen zurückschreckte, wie z. B. seine »Hakenhinrichtung« beweist, wo die Delinquenten von einem Felsen auf eiserne Haken, die aus der Steinwand herausstehen, herabgestürzt und so auf das schrecklichste zerfleischt werden. Der »Türkische Schlächter«,



»Asiatische Reiter eine Furth passirend«, »Ein Café in der Umgegend von Smyrna«, »Joseph von seinen Brüdern verkauft«, die »Türkische Schule« und der »Ausgang aus der türkischen Schule« sind die bedeutendsten seiner orientalischen Bilder, die mit fabelhaften Preisen bezahlt wurden, weil sich gerade die Laune der reichen Kunstliebhaber auf sie versessen hatte. Eine zweite Gruppe seiner Bilder sind die Affenparodieen auf menschliche Beschäftigungen: die Affen als Musiker, Maler, Kunstkenner, Bäcker und Schlächter. Es sind aber nicht harmlose Humoresken aus dem Thierleben, sondern spöttische Satiren auf das Menschengeschlecht, dem seine Verwandtschaft mit den Vierhändern mit höhnischem Sarkasmus vorgehalten werden soll.

In der Freude, eine neue Welt entdeckt zu haben, übertrieb Decamps alle charakteristischen Eigenthümlichkeiten des Orients, welche sich seinem Auge zuerst offenbarten. Namentlich hat er im Uebermass des Lichts zu viel gethan. Seinem Zeitgenossen Marilhat und dem grössten französischen Orientmaler der neueren Zeit, Eugen Fromentin, blieb es vorbehalten, seine Ueberschwänglichkeiten auf das richtige Maass zurückzuführen. Und dieses Uebermaass des Lichtes, welches seinen Gemälden mit der Zeit den Stempel einer gewissen Monotonie aufprägte, unterscheidet ihn auch von den holländischen Genremalern wie Pieter de Hoogh und Nicolas Maes, mit denen er sonst in der Vorliebe für die vulgären Scenen des täglichen Lebens und für die Gestalten der niedrigsten Volkskreise eng verwandt ist. Bei den Holländern gibt das in die Innenräume einfallende Licht jeder Scene den Schimmer ruhiger Behaglichkeit und Gemüthlichkeit, bei Decamps wird mit dem Lichtstrahl eine nervöse Unruhe und Hast eingeführt, welche sich auch in den stark accentuirten Geberden der Figuren widerspiegelt. Obwohl Decamps keine Schüler herangebildet, hat er dennoch auf die französische Malerei einen bedeutenden Einfluss geübt: er ist der Begründer jener Schule von Orientmalern, welche so viele und so hervorragende Mitglieder zählt, er hat neben der Historie und der Landschaft dem Genrebilde wieder einen würdigen Platz in der Malerei erobert, den es seit Watteau verloren hatte, und er hat endlich der neueren Landschaftsmalerei einen starken Impuls gegeben. Männer wie Diaz und Theodor Rousseau haben von Decamps gelernt.

Prosper Marilhat (1811—1847), welcher als Reisebegleiter des preussischen Barons Hügel seine Studien in Griechenland, Syrien, Palästina und Aegypten während der Jahre 1830—1833 machte und die ersten Früchte derselben im Salon von 1834 ausstellte, führte die extremen Tendenzen Decamps' sehr bald auf das richtige Maass zurück. Auf seinen Erstlingsbildern, namentlich auf dem »Platze der Esbekieh« in Kairo, ver-



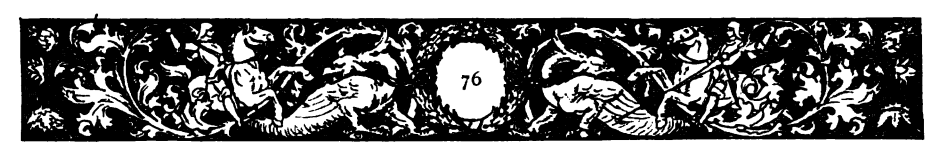
mochte auch er sich noch nicht völlig zu mässigen. Die ägyptische Natur, welche er im Gegensatz zu Decamps bevorzugte, hatte ihn zu sehr berauscht, als dass er sich sofort hätte fassen können, zumal da die kühnen coloristischen Wagnisse der Romantiker denjenigen, der mit ihnen concurriren wollte, zu gleichen Kühnheiten drängten. Allmählich ebneten sich aber die Ungleichheiten, und eine vollkommene Harmonie, eine sanfte Lichtfülle, welche den Erdboden, die Vegetation, das Meer, die Gebäude und die Figuren mit einem gleichmässigen Schimmer umgab, charakterisirte fortan die ägyptischen wie die nordischen Landschaften Marilhats. Auch darin unterschied er sich von Decamps, dass er jedem Einzelwesen in dem landschaftlichen Gesammtbilde die ihm gebührende Stelle anwies, der Palme wie dem Kameel, der Moschee wie dem Menschen; daher machen seine Gemälde stets einen natürlichen und ungezwungenen Eindruck, obwohl er in den letzten Jahren seiner kurzen Thätigkeit in der coloristischen Durchführung zu viel leisten wollte und desshalb der märchenhaft-visionäre Charakter des Orients auf seinen Gemälden in einen trocken-realistischen umschlug. Die »Syrier auf der Reise«, die »Erinnerung an die Nilufer«, eine »Strasse in Kairo« und der »Hafen von Rosette« sind die besten seiner Schöpfungen, und Decamps hatte wohl das richtige Gefühl, als er vor dem orientalischen Erstlingsbilde des Malers zu einem seiner Freunde sagte: »Wenn wir nicht auf der Hut sind, wird uns der da alle überflügeln und er wird mir was zu schaffen machen.« Marilhat starb in der Blüthe seiner Jahre, ohne das letzte Wort gesprochen zu haben. Eugen Fromentin war sein geistiger Erbe.

Eine völlig isolirte Erscheinung unter den Romantikern, denen er angehört, obwohl er nicht ihre coloristischen Bestrebungen theilte, ist Ary Scheffer (1795—1858), ein Künstler, der Zeit seines Lebens über alle Maassen gefeiert wurde und namentlich in Deutschland zu grosser Berühmtheit gelangte, während sein Nachruhm von Jahr zu Jahr mehr verblasst. Nachdem die französischen Kritiker unserer Tage unumwunden eingestanden haben, dass sie den Werken Ary Scheffers keinen Geschmack abgewinnen können, haben wir noch weniger Veranlassung, den historischen Nimbus zu respectiren, zumal da sich die Erfolge Scheffers nur dadurch erklären, dass er aus eigenem Herzensdrang oder mit kluger Berechnung die sentimentale Stimmung der Zeit benutzte und zum Dolmetsch aller unklaren und verschwommenen Gefühle wurde, mit welchen seine Zeitgenossen die entnervende Trägheit und Thatenlosigkeit ihrer Epoche maskirten. Aus der Tiefe seines eigenen Gemüths vermochte Scheffer nicht einmal zu schöpfen; das gesteigerte Gefühlsleben der



Dichtung musste ihm ersetzen, was seine Phantasie nicht erzeugen konnte. Populäre Gestalten der Dichter wurden ihm Symbole von Stimmungen, die er ohne diese Medien nicht auszudrücken vermochte. Gretchen und Mignon in allen Stadien von Lust und Leid wurden seine bevorzugten Lieblinge, und da Lithographie und Stich diese Gemälde, von allen Schlacken geläutert, von allen Mängeln einer unzulänglichen Technik befreit, in alle Welt hinaustrugen, verdankt er ihnen besonders seine Popularität in Deutschland, die übrigens heute bis auf die letzte Spur verschwunden ist. Selbst bei seinen historischen Compositionen bedurfte er einer stärkeren Anregung seiner Phantasie, als sie ihm die Geschichte allein in ihrer pragmatischen Darstellungsweise bieten konnte. Ludwig Philipp hatte desshalb ganz Recht, als er eines Tages den Maler fragte: »Herr Áry, machen Sie denn immer Historienbilder nach Romanen?«

Scheffer wurde zwar in Dortrecht als der Sohn eines deutschen Vaters und einer holländischen Mutter, die beide Maler waren, geboren, kam aber schon als sechzehnjähriger Jüngling nach Paris, wo er in das Atelier Guérins eintrat. Hier lernte er ebensowenig wie Géricault, Delacroix, der Kupferstecher Henriquel-Dupont, der nachmals seinen »Christus consolator« so meisterhaft interpretirte, und Champmartin, welcher nach romantischen Anfängen in Geschichtsbildern später zum Bildniss überging und, nach einer kurzen Glanzperiode als fashionabler Modemaler, sich frühzeitig unter der Menge verlor. Scheffer war bald auf sich selbst angewiesen und debütirte mit Genrebildern, die sich, wenn auch durch nichts anderes, so doch durch eine gewisse Einfachheit und Wahrheit der Empfindung auszeichneten. Als er sich dann nach dem glänzenden Auftreten der Romantiker in ihre Bahnen ziehen liess, vertiefte er noch die Empfindung, und das war das einzige, was er mitbrachte, da er im Glanz und in der Kraft des Colorits mit Delacroix und den andern nicht wetteifern konnte. Seine ersten Arbeiten romantischen Charakters waren »Gaston von Foix auf dem Schlachtfelde von Ravenna unter den Todten gefunden« (1826, in Versailles), »Die Letzten von Missolunghi sprengen sich in die Luft« und »Suliotische Frauen, sich vom Felsen herabstürzend« (1827), lauter Scenen voll ergreifenden, tragischen Inhalts, in welchen eine starke Empfindung zum Ausdruck kommen kann und welche in ihrer pathetischen Bewegung, in ihren scharfen Contrasten auch der malerischen Phantasie einen weiten Spielraum lassen. Als Maler wusste er sich freilich in die reichen Ausdrucksmittel der romantischen Schule nicht hineinzufinden, und desshalb adoptirte er nach einer im Jahre 1829 nach den Niederlanden unternommenen Studienreise ein einfaches Farbensystem, welches er von Rembrandt abgeleitet zu



haben glaubte. Unter Scheffers Händen wurde aus dem goldigen warmen Fleisch des holländischen Grossmeisters eine fahle, wachsbleiche, oft ins Grünliche spielende Todtenfarbe, und aus seinem durchsichtigen, lichtdurchwebten Halbdunkel ein schwerer, trüber, schwarzbrauner Schatten; daher hatten die Spötter nicht Unrecht, die, wie Heine erzählt, ihm nachsagten, er male nur »mit Schnupftabak und grüner Seife«. Seine ersten in dieser Manier gemalten Bilder erschienen im Salon von 1831: »Faust« und »Gretchen«, zwei lebensgrosse Kniestücke, »Leonore« nach der Bürgerschen Ballade, aber in das Zeitalter der Kreuzzüge versetzt, um die heimkehrenden Krieger in glänzenden Costümen zeigen zu können, zwei Reiterfiguren: Heinrich IV. und Ludwig Philipp und einige kleine Genrebilder. Heine hat in seiner sarkastischen Weise diese Bilder geschildert und schon damals mit scharfem Instinkt alle Schwächen des Künstlers herausgefunden. Seine deutsche Herkunft macht es erklärlich, dass er in den Geist der deutschen Dichter, denen er zahlreiche Motive entlehnte, tiefer eindrang als seine französischen Kunstgenossen. Aber auch er hat die Gestalten der Dichter bei weitem nicht völlig erschöpfend zum Ausdruck bringen können, am wenigsten Gretchen und Mignon, die sich in ihrer Vielseitigkeit, in dem Reichthum und der nervösen Bewegtheit ihres Gefühlslebens vielleicht ganz und gar der Darstellung durch die bildende Kunst entziehen, welche am Ende doch immer mit sinnlichen Mitteln operiren muss. Von seinem »Gretchen« sagte Heine: »Sie ist zwar Wolfgang Goethes Gretchen, aber sie hat den ganzen Friedrich Schiller gelesen, und sie ist viel mehr sentimental als naiv, und viel mehr schwer idealisch als leicht graziös.« Scheffers Talent war von einer viel zu sehr reflectirenden Natur, als dass er frei aus sich heraus in völliger Naivetät hätte schaffen können. Die Erfolge, die er in Deutschland errungen, erklären sich, abgesehen von der Wahl der Stoffe, die jedem Deutschen geläufig waren, aus seiner thränenseligen Sentimentalität, aus seinem Schwelgen in stummem, seelenvollem Schmerze, aus Eigenschaften also, welche auch für die deutsche Romantik charakteristisch sind. Es ist erklärlich, dass ein so gearteter Künstler für die Historienmalerei im grossen Stile nicht geschaffen war. Die Gunst Ludwig Philipps, zu dessen wärmsten Anhängern er gehörte, brachte ihm gleichwohl einige Aufträge ein. Seit dem Jahr 1832 hatte der König die Räume des Schlosses von Versailles restauriren und zu einem historischen Museum »à toutes les gloires de la France« umwandeln lassen, in welches zunächst alle im öffentlichen Besitz befindlichen und auf die Geschichte Frankreichs bezüglichen Gemälde gebracht wurden. Zugleich machte der König zahlreiche Bestellungen, um die Lücken auszufüllen.



Man sagt, dass er aus seiner Civilliste fünfzehn Millionen Francs für dieses Museum hergegeben habe, ein Aufwand, der in gar keinem Verhältniss zu dem erzielten Resultate steht. Wohl sind zahlreiche Säle mit grossen Bildern angefüllt worden, aber der grossen Mehrzahl merkt man es an, dass die Inspirationen den Künstlern von aussen gekommen sind und dass das »offizielle Programm«, nach welchem sie arbeiteten, auf die freie Entfaltung ihrer Phantasie lähmend eingewirkt hat. Die besten Bilder sind die übernommenen, die zum Theil noch aus der napoleonischen Zeit stammen; unter den neu bestellten überwiegen die Mittelmässigkeiten, und unter diesen zahlreichen Mittelmässigkeiten spielen die Bilder Ary Scheffers (Unterwerfung Wittekinds, Schlacht bei Zülpich, Ludwig Philipp an der Barrière du Trône seinen Sohn empfangend) eine besonders unglückliche Rolle.

Besser sagte ihm die religiöse Malerei zu, der er sich seit dem Ende der dreissiger Jahre widmete. Anfangs wollte er das Christenthum — er war Protestant — zu einer humanistischen Weltreligion umbilden und schuf in dieser Absicht die grosse allegorische Composition »Christus consolator« (1837) nach dem Evangelium des Lucas, Kap. 4. V. 18: »Der Geist des Herrn ist bei mir, derhalben er mich gesalbet hat und gesandt zu verkündigen das Evangelium den Armen, zu heilen die zerstossenen Herzen, zu predigen den Gefangenen, dass sie los sein sollen, und den Blinden das Gesicht, und den Zerschlagenen, dass sie frei und ledig sein sollen.« Scheffer fasste diese Bibelstelle so auf, dass er die Vertreter nicht nur des allgemein menschlichen, sondern auch des kosmopolitischen Elends, welches damals die Welt erfüllte, um den tröstenden Heiland versammelte. Neben Gefangenen, trauernden Müttern, Wittwen und Waisen erscheinen Pole, Neger, Grieche und der unglückliche Dichter Torquato Tasso. Aber diese halb allegorische, halb realistische Composition ermangelt ebensosehr wie ihr Seitenstück der »Belohnende Christus«, der die Guten von den Bösen, die Gerechten von den Ungerechten absondert, der wahren Lebensfülle. Man merkt an diesen Bildern recht deutlich, dass Scheffer rathlos dastand, sobald er eine grössere Anzahl von Figuren in einen Rahmen vereinigen sollte. Man merkt, wie Gruppe zu Gruppe trocken zusammengerechnet ist, ohne dass der lebendige Strom der Phantasie ihre einzelnen Glieder durchfliesst. Scheffer war eine so ausschliesslich lyrische Natur, dass ihm jeder Griff ins Historische und Symbolische misslang, weil es ihm an Klarheit und Knappheit des Ausdrucks fehlte. Als er seine Bilder aus dem religiösen Leben wieder auf wenige Figuren beschränkte, deren Angesichter seelische Stimmungen melancholischer oder elegischer Art widerspiegeln durften,



befand er sich auch wieder auf dem Wege, der ihm durch sein Talent vorgeschrieben war. »Jakob und Rahel«, »Ruth und Naëmi«, »Christus und Johannes«, der »Judaskuss«, »Christus das Kreuz tragend«, die »Drei Marieen am Grabe«, der »Hl. Augustin und die hl. Monika« sind die bedeutendsten dieser Bilder. Die schwärmerische Innigkeit dieser Gestalten, welche sich der Körperlichkeit fast ganz entäussert hatten, um in ein innerliches Seelenleben aufzugehen, fand unter gleichgesinnten religiösen Schwärmern in England und Deutschland grossen Beifall. Man trug kein Bedenken, diese Produkte einer kränklichen und affectirten Sentimentalität neben die trotz aller Bizarrerie doch kraftvollen und aus einer starken Phantasie geborenen Schöpfungen eines Cornelius zu stellen, bis die Zeit solche Ueberschwenglichkeiten wieder regulirte und Scheffer die ihm zukommende bescheidene Stellung in der französischen Malerei anwies, welche letztere von seinem Einfluss glücklicherweise nichts gespürt hat.

Während die Romantik den Kampf mit dem Davidschen Classicismus siegreich zu Ende führte, war ihr inzwischen ein anderer, ungleich bedeutenderer Gegner erstanden, der alle Strömungen klug zu benutzen und sich ein langes Leben hindurch in hohem Ansehen zu erhalten wusste. Er stellte sich wie ein Cherub mit dem flammenden Schwerte vor die Pforte der Akademie oder, wie seine Gegner sagten, als der »Gensdarm des Classicismus«, der jedem Verdächtigen den Einlass wehrte.



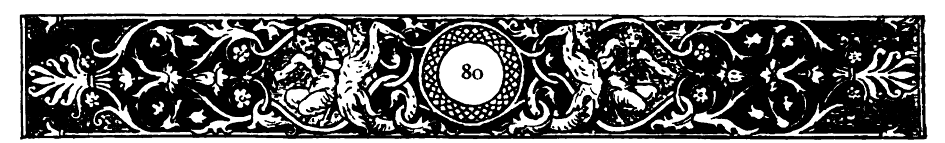


Drittes Kapitel

Die Reaction des Classicismus und die historische Schule



ie Schule Davids sollte noch einmal, nachdem sie schon innerlich vollständig zusammengebrochen war, durch die Zähigkeit eines Mannes zu Ansehen gebracht werden, welchen die Akademiker, die sich von allen Seiten bedrängt sahen, als ihren Retter begrüssten und an welchen sie sich mit der Energie der Verzweiflung anklammerten, weil er wenigstens den Muth besass, ein Programm zu haben. Mit der trotz aller Schwäche immerhin noch imponirenden Persönlichkeit Davids ist freilich die von Jean Auguste Dominique Ingres (1780—1867) nicht zu vergleichen. David kämpfte für die Ziele seiner Kunst mit der Würde eines antiken Helden, Ingres für seine Principien mit dem Ungestüm eines mittelalterlichen Landsknechts, mit der Berserkerwuth eines türkischen Janitscharen. David war ein Despot im Stile eines Tiberius, Ingres ein kleiner Tyrann nach Art des Dionysius, einer von denen, die zu weinen anfingen, wenn sie nicht mehr genug Leute zum Köpfen hatten. Oder, da Ingres es gern hörte, wenn man ihn mit Napoleon verglich, er verhielt sich zu David wie der Neffe zum Onkel, wie der bramarbasirende Dezembermann zu dem finstern Sieger von Jena und Austerlitz. Nur der Abschluss ihrer Laufbahn war ein ungleicher: David starb in der Verbannung, halb vergessen, nachdem sich sein Stern längst umflort hatte, während Ingres sich mit grosser Schmiegsamkeit allen bestehenden Verhältnissen anzupassen, die jeweiligen Machthaber durch ewige Klagen und Beschwerden zu ermüden wusste und so endlich auf den Gipfel der Stufenleiter gelangte, von der er häufig herabgefallen war. David war eine stolze, seines Werthes voll bewusste Natur, Ingres



war ein eitler Renommist, dessen unnahbare Abgeschlossenheit Theophil Silvestre einmal boshaft mit der steifen Attitude der egyptischen Granitgötter vergleicht, die unbeweglich auf ihren steinernen Sitzen thronen. Seine Vaterstadt Montauban — er war also ein geborener Gascogner — bewahrt dem entsprechend das Andenken ihres grossen Sohnes in einem besondern von ihm gestifteten und ausgestatteten Ingresmuseum. Er war der Sohn eines Künstlers, welcher die Malerei, die Sculptur und selbst die Architektur mit Erfolg ausübte.*) Sein Vater bestimmte ihn daher zum Maler und hatte die Einsicht, ihn nach den nöthigen Vorstudien schon 1796 zu David nach Paris zu schicken. Vorher hatte eine Kopie von Raffaels Madonna Della Sedia einen so tiefen Eindruck auf den Knaben gemacht, dass ihm, wie er selbst später erzählte, ein Schleier von den Augen fiel und er in Thränen ausbrach. »Dieser Eindruck hat meine Neigung bestimmt und mein Leben ausgefüllt; Ingres ist heute, was der kleine Ingres mit zwölf Jahren war.« In der Schule Davids machte er so schnelle Fortschritte, dass er schon 1801 mit einer Composition »Achilles empfängt in seinem Zelte die Abgesandten Agamemnons« den römischen Preis errang. Aber die Finanzen des Staates waren so erschöpft, dass kein Geld für den Unterhalt der Pensionäre in Rom vorhanden war, und so musste Ingres noch fünf Jahre lang in bedrängten Verhältnissen sein Leben durch Arbeiten für Kunsthändler fristen — er bekam auch einmal ein Portrait Napoleons für das Invalidenhaus zu malen, das aber schlecht genug ausfiel —, bis endlich die Gelder flüssig wurden und er nach Rom gehen konnte.

Hier brachte er unter unablässigen Studien nach Raffael, der sein ganzes Wesen gefesselt hatte, nach Michel Angelo, nach Leonardo da Vinci vierzehn Jahre zu. Die Resultate dieser Studien wurden reflectirt, aber immer gedämpft und gemodelt durch die Erinnerung an die Lehren Davids, in einer Anzahl von Portraits und Compositionen meist antiken Inhalts, die auf den Pariser Ausstellungen ziemlich spurlos vorübergingen und erst jetzt wieder zu Ansehen gekommen sind. Die interessantesten unter diesen frühen Arbeiten sind das Portrait der Madame Devauçay (1807, im Besitz des Herrn Reiset in Paris) und »Oedipus, der das Räthsel der Sphinx löst« (1808, im Louvre). Das Bildniss zeigt in seinen charakteristischen Zügen eine Vereinigung von Raffael und Leonardo da Vinci; in der Composition und im Arrangement klingt des ersteren

*) Charles Blanc, Ingres, sa vie et ses ouvrages. Paris 1870. — Ernest Chesneau, Les chefs d'école, Paris 1865, p. 253 ff. — Ders., Peintres et statuaires romantiques, Paris 1880, p. 259 ff. — Th. Silvestre, Les artistes français, Paris 1878, p. 139 ff.



Johanna von Arragonien nach, während die knappe und doch geschmeidige, im Ton trotz aller Trockenheit doch leuchtende Behandlung des Fleisches und der mandelförmige Schnitt der Augen an Leonardo da Vinci erinnern. Es ist nicht zu leugnen, dass die feine Durchgeistigung der ansprechenden Züge und die bis zur emailartigen Glätte getriebene Incarnation etwas Bestechendes hat. Auch ist die Reinheit und Festigkeit der Zeichnung in den Contouren wie in den inneren Linien mit grosser Schärfe hervorgehoben. Ingres zeichnete das Beiwerk mit derselben Sorgfalt wie Holbein. Seine Zeichnungen in Montauban geben darüber Auskunft, wie er mit dem Eifer eines Antiquars Waffen, Geräthe, Stoffe, Sculpturen, von denen er sich eine gelegentliche Verwendung versprach, überaus sorgsam nachzeichnete, auch darin seinem Meister gleichend, der sich ähnliche Sammlungen in Italien angelegt hat. Die absolute Sicherheit und Reinheit in der Zeichnung, die man Ingres als höchsten Vorzug nachgerühmt hat und die selbst seine Gegner zugeben, ist übrigens nur scheinbar. Das ganze Ensemble seiner Figuren, besonders der nackten, ist so rhythmisch und wohl abgewogen, ihre Formen sind so schwellend und die Contouren innerhalb selbst des gesuchtesten Bewegungsmotivs so geschmeidig, dass sich die Einzelheiten dem Auge entziehen. Wer aber schärfer zusieht und jedes Glied prüft, der wird finden, dass Ingres keineswegs der unfehlbare Zeichner war, als den ihn seine Anhänger priesen, dass im Gegentheil mehrere seiner Meisterwerke an groben Verstössen in der Zeichnung leiden. Zum Theil mögen dieselben durch die Sucht des Künstlers veranlasst worden sein, den ganzen Körper so lange zu putzen und zu vertreiben, bis das individuelle Machwerk, der Zug des Pinsels unter einer gleichmässigen polirten Oberfläche verschwunden war. Seine Figuren sehen daher meist wie aus Biscuitmasse geformt aus, der die Zeit einen leichten gelben Schimmer gegeben hat. So ist z. B. der rechte Arm der Madame Devauçay zu einer unförmlichen Röhre geworden. Die »Angelika« von 1859 hat einen gänzlich verzeichneten Hals, und die »Odaliske« von 1839 und besonders ihre musicirende Begleiterin müssen sich mit einem Knochengerüst begnügen, welches jede Bewegung unmöglich macht. Theophil Silvestre zählt ein ganzes Register solcher Sünden auf und ruft dann aus: »Wenn die Figuren des Herrn Ingres sich beklagen könnten, so würden sich von seinen Gemälden Seufzer und Schmerzensrufe erheben wie von einem Schlachtfelde.«

»Oedipus und die Sphinx«, die erste grössere Composition des Künstlers, welche 1878 nebst der »Quelle« als Geschenk der Gräfin Duchâtel in das Louvre gekommen ist, steht, wie sich schon aus dem

6



classischen Gegenstande erklärt, ganz unter dem Einflusse Davids. Oedipus, der den linken Fuss auf einen Felsen gestellt hat, so dass der Oberschenkel eine horizontale Linie bildet, gleicht in der gemessenen Bewegung und in der Geschlossenheit des Umrisses einer antiken Statue. Der sogenannte Jason der Münchener Glyptothek, der sich damals im Besitze des Herzogs von Braschi in Rom befand, hat unzweifelhaft als Vorbild für das Bewegungsmotiv und für die stark accentuirte Rückenlinie gedient. In der Behandlung der Einzelformen, die sich durchweg eng an die Natur anschliessen und mit Bestimmtheit individualisirt sind, ist Ingres schon über seinen Meister hinausgegangen. In der Farbe hat er sich aber, wie dieser, der höchsten Mässigung befleissigt. Mit Hilfe der Vasengemälde und der antiken Wandmalereien hatte er sich eine Vorstellung von der griechischen Malerei gebildet, welche darnach am meisten unserer Fresko- oder Temperatechnik verwandt war. Nichts hasste er so sehr wie das pastose Colorit der Romantiker, und von den classischen Coloristen liess er höchstens Tizian gelten, während er seine Schüler vor Rubens eindringlich warnte. Das Studium Raffaels und Leonardos, bei denen das malerische Machwerk nicht stellenweise reliefartig heraustritt wie bei den Neueren, hatte ihn in dieser Auffassung bestärkt, und ihr blieb er, einige unbedeutende Schwankungen auf Bildern mit mittelalterlichen Stoffen abgerechnet, bei welchen ihn mehr das Costüm zu einer reicheren Entfaltung malerischer Mittel veranlasste, sein Leben lang treu. Zur Frescomalerei, zu der ihn seine Darstellungsweise am meisten befähigte, ist er niemals gekommen. Die beiden einzigen Bilder monumentalen Charakters, die er geschaffen hat, der Plafond für das Louvre, die »Apotheose Homers« (1827, im Louvre) und die »Apotheose Napoleons I.«, eine cameenartige Composition, die beim Brande des Stadthauses untergegangen ist, sind auf Leinwand gemalt.

»Oedipus vor der Sphinx« ist nicht bloss in der Farbe, sondern auch hinsichtlich seiner Composition für den Künstler charakteristisch. Wie Ary Scheffer, war er am glücklichsten, wenn er sich auf zwei oder drei Figuren beschränken durfte, weil alsdann das rhythmische Ineinanderfliessen der Linien zu einem ungetrübten, völlig klaren Ausdruck gelangen konnte. Sobald er grosse Massen beherrschen oder in Bewegung bringen sollte, gerieth er in einen steifen Parallelismus wie auf der »Apotheose Homers« und auf den Bildern »Jesus im Tempel« (1862, in Montauban) und »Ludwig XIV. und Molière« (1858), oder er brachte ein wirres, hastiges Durcheinander zu Stande, wie auf dem »Triumphe des Romulus nach dem Siege über König Acron« (Ecole des Beaux-Arts in Paris), einem Temperabilde, welches er 1812 für den Quirinal in Rom malte. Sein



Aufenthalt daselbst dauerte noch bis zum Jahre 1820, wo ihn die Noth zwang, nach Florenz überzusiedeln. Er war schliesslich darauf angewiesen, um seinen Unterhalt in Rom zu gewinnen, kleine Portraitzeichnungen anzufertigen, die trotz ihrer wunderbaren Feinheit und ihrer sprechenden Natürlichkeit — im gezeichneten Portrait war Ingres Realist wie David — nur schlecht bezahlt wurden. Als Maler producirte Ingres sehr langsam, weil ihm seine Technik, das Bestreben, Farben und Töne zu einer emaillirten Oberfläche zusammenzubringen, viel Zeit raubte, und weil er mehr aus dem Verstande als aus der Phantasie heraus componirte. Er hat während seines langen Lebens nur etwa hundert Bilder geschaffen, von denen die Hälfte Portraits sind. Die letzten Jahre seines ersten Aufenthalts in Rom waren die fruchtbarsten seines Lebens. Damals entstand in der »Sixtinischen Kapelle« (1810), — der Papst celebrirt ein feierliches Hochamt in der Kapelle —, ein glänzendes Bild römischen Lebens, welches auch dadurch fesselte, dass der Maler die berühmten Fresken, insbesondere das jüngste Gericht Michelangelos, stilgetreu im Geiste der verschiedenen Meister zu charakterisiren wusste. Damals entstand auch eine Reihe historischer Genrebilder, mit welchen er den Genremalern zeigen wollte, dass nur ein tüchtiger Historienmaler gute Genrebilder malen kann. Darin hatte er sich freilich geirrt; denn seine »Verlobung Raffaels mit der Nichte des Kardinals Bibbiena« (1812), »Raffael und die Fornarina« (1813), »Heinrich IV. mit seinen Kindern spielend« (1817), »Philipp V. und der Marschall von Berwick« und der »Tod Leonardo da Vincis« (beide 1818) sind ziemlich frostige Costümstücke, auf denen sich die Aermlichkeit der Farbe und die reizlose Magerkeit der Formen doch recht bemerklich macht. Seine Figuren fühlen sich im Costüm nun einmal nicht behaglich; erst wenn sie aller Hüllen entledigt sind, gibt sich in dem schwellenden Fleisch ein individuelles, frisch pulsirendes Leben kund, wenn auch in einem durch die Farbe gemässigten Ausdruck. Eine liegende »Odaliske« vom Rücken aus gesehen (1814 gemalt) und eine »Angelika, von Roger befreit« (im Louvre) kamen in den Salon von 1819 und theilten mit Géricaults »Schiffbruch der Medusa« das Schicksal, von der Kritik unglimpflich behandelt zu werden. Sie nahm mit Recht an der monotonen Färbung des Fleisches, an der gleichmässigen Carnation, welche der Natur widersprach, Anstoss und durfte daher fragen: »Sollte der Körper einer schönen Frau denn nur einen einzigen Ton haben?« Auch fand man damals schon, obgleich die romantische Bewegung noch nicht begonnen hatte, die gleichmässige Beleuchtung aller Theile unwahr und unnatürlich und forderte stärkere Schatten und ein stärkeres Relief.



Mehr noch als in der »Odaliske«, welche durch bessere Leistungen ähnlicher Art später übertroffen wurde, zeigen sich bereits in der »Angelika« alle Eigenarten des Künstlers. Er hat die Worte Ariostos: »Roger hätte sie für eine aus Alabaster oder aus anderem ausgezeichneten Marmor gemeisselte, durch einen geschickten Bildhauer an den Felsen gefesselte Statue halten können« getreulich in seine Kunst übersetzt. Die nackte Schöne gleicht wirklich einer Alabasterstatue, die dem Meissel eines italienischen Bildhauers aus dem sechzehnten Jahrhundert nicht Unehre machen würde. In dieser Figur liegt der Schwerpunkt des Bildes. Das Beiwerk, insbesondere der Felsen, der ebensogut ein Baumstamm sein kann, der flockige Meeresschaum und das walfischartige Seeungethüm sind von einer naiven Unbeholfenheit, die vielleicht beabsichtigt ist, um den Beschauer nicht durch die allzu realistische Behandlung der Nebendinge von der Hauptsache abzulenken. Auch Roger spielt auf seinem dürftigen Hippogryphen und mit seiner hastigen Bewegung — er hält den Speer mit beiden Händen gefasst — eine ziemlich klägliche Rolle. Ingres scheint das später selbst gefühlt zu haben. Denn auf einer 1859 gemalten Wiederholung (im Besitze des Herrn Haro in Paris), welche in jedem Betracht dem Originale vorzuziehen ist, sieht man nur den leuchtenden Schild des Befreiers, dessen Strahlen das Ungeheuer treffen. Der nackte Körper Angelikas, die Feinheit und der Adel der Formen, die doch nicht sinnlicher Fülle entbehren, die Zartheit der Hände und Füsse, der Knöchel, Kniee und Hüften und der wollüstige Reiz der Bewegung, alle diese Eigenschaften treffen zusammen, um eine Anziehungskraft auszuüben, der sich auch derjenige nicht zu entziehen vermag, dem die Kargheit der Farbe widerstrebt. Bei dem trotz aller coloristischen Tendenzen doch vorwiegend auf Formenstrenge bedachten Charakter der französischen Schule konnten die Bestrebungen Ingres', die von Energie und Kenntniss in gleichem Maasse unterstützt wurden, nicht ohne Einfluss auf die weitere Entwicklung der Schule bleiben. Derselbe begann freilich erst, als sich die Wogen der romantischen Bewegung etwas gelegt hatten, als sich das Chaos der mit einander kämpfenden Mächte zu klären und die Gegensätze sich mit einander zu verschmelzen begannen. Die »Quelle« von Ingres ist zugleich die Quelle des Studiums für eine ganze Künstlergeneration geworden, die Stammmutter für eine unabsehbare Reihe von Göttinnen, Nymphen und allegorischen Einzelfiguren. Cabanal, Bouguereau, Baudry, Lehmann, Lefebvre, der Schöpfer der »Wahrheit«, und viele andere haben die Sicherheit der Zeichnung und die geschmeidige Festigkeit der Modellirung von Ingres gelernt.

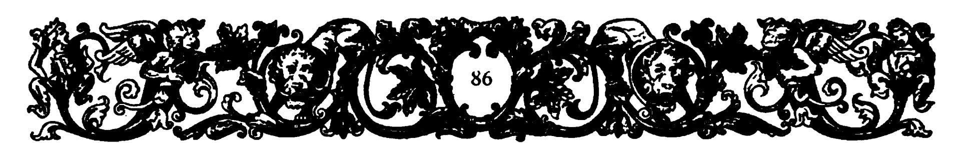


Das letzte Bild, welches der Künstler in Rom vollendete, war ein Altargemälde für die Kirche Sa. Trinità de Monti, »Christus die Schlüssel an St. Peter übergebend« (1820, jetzt im Louvre). Mehr noch als dieses Bild steht ein anderes Kirchengemälde, welches ihm nach dem Salon von 1819 von dem Minister des Innern aufgetragen worden war, unter dem Einflusse Raffaels. Es ist dies das »Gelübde Ludwigs XIII.« für die Kathedrale seiner Vaterstadt Montauban. Im Jahre 1638 hatte der König sich, seine Krone und sein Reich der Madonna geweiht, und diesen Moment sollte das in lebensgrossen Figuren auszuführende Bild darstellen, für welches dem Künstler nur die elende Summe von 3000 Francs ausgesetzt war.*) Wenn man die langsame Art, mit welcher Ingres producirte, in Betracht zieht — er arbeitete fast vier Jahre an dem Gemälde —, so wird man die Energie, mit welcher der Künstler unter so misslichen Verhältnissen sein Werk vollendete, doppelt bewundern müssen. Bisweilen war er mit seiner Frau in solcher Noth, dass er nicht mehr die Modelle bezahlen konnte. Die französische Regierung ist bei ihren Kunstaufträgen und bei den Ankäufen von Kunstwerken für öffentliche Sammlungen stets von dem Grundsatze ausgegangen, dass die Ehre, welche den Künstlern dadurch widerfährt, für die Geringfügigkeit der aufgewendeten Summen entschädigen muss.**)

Als das Gemälde endlich im Jahre 1824 vollendet war, brachte es Ingres selbst zur Ausstellung nach Paris. Der Erfolg übertraf seine Erwartungen. Die Künstler aller Richtungen wetteiferten in Lobeserhebungen mit einander, der König zeichnete ihn zugleich mit Gros, Gérard, Schnetz, Drolling, Abel de Pujol durch das Kreuz der Ehrenlegion aus, und so war mit einem Schlage aus dem Künstler, der zwanzig Jahre lang in ärmlicher Verborgenheit gelebt hatte, ein gefeierter Mann geworden. Es war derselbe Salon, in welchem Eugène Delacroix sein »Gemetzel von Chios« ausstellte. Und gerade Delacroix und seine Anhänger waren

*) Wie hoch die Arbeiten von Ingres später im Preise gestiegen sind, beweist die Thatsache, dass die Figur einer »Badenden« (1807 in Rom gemalt), die Ingres für ein paar hundert Francs verkauft hat, im Jahre 1878 für 60,000 Frcs. in den Besitz des Louvre übergegangen ist.

**) Diese Ansicht besteht heute noch. So wurden zwei Gemälde, welche zu den Perlen des Salons von 1879 gehörten, die Geburt der Venus von Bouguereau und ein Triptychon von Duez vom Staate für 15,000 resp. 8000 Francs angekauft. Es ist überhaupt ein Irrthum, zu glauben, dass in Frankreich von Seiten des Staates mehr für die Kunst gethan werde als in Deutschland. Das französische Kunstbudget weist für Ankäufe und Aufträge, die sich auf den ganzen Staat vertheilen, die Summe von 1,200,000 Frcs. auf, während der gleiche Fonds für Preussen allein 745,000 Mark (931,250 Frcs.) beträgt. In diese Summe sind aber die Fonds, die den Provinzialmuseen und dem Kunstgewerbemuseum zu Gebote stehen, nicht mit inbegriffen.



diejenigen, welche Ingres und sein Gemälde am wärmsten priesen, eine Selbstlosigkelt und Hochherzigkeit, die Ingres keineswegs in gleicher Weise vergolten hat. Wie in der Kunst, so bildete er auch im Leben und im Charakter einen schroffen Gegensatz zu dem edelmüthigen und aufrichtigen Delacroix, der sich selbst in Augenblicken tiefster Verbitterung nicht zu verletzenden Ausdrücken gegen seine künstlerischen Gegner hinreissen liess, während Ingres nicht müde wurde, seiner Verbissenheit gegen die Romantiker und ihre pastose Malerei Luft zu machen. »Ich habe nur ein einziges meiner Werke mit Vergnügen ausgestellt,« erzählte er einmal, »das Gelübde Ludwigs XIII. Es nahm im Jahre 1824 im Salon carré des Louvre den Platz der Hochzeit von Cana von Paul Veronese ein. Indem ich mich mit gewissen modernen Malern verglich, welche auf ihrem Gemälde epileptische Zufälle haben, z. B. mit dem Schöpfer des »Gemetzels von Chios«, war ich stolz, die menschliche Form respectirt zu haben, anstatt die Figuren auseinander zu renken, sie auf den Köpfen marschiren zu lassen und aus der heiligen Jungfrau und ihren guten Engeln Irokesen zu machen.« Allmählich gab er es ganz auf, seine Gemälde im Salon oder sonstwo öffentlich auszustellen. Sobald er ein neues Werk vollendet hatte, liess er es in einem gemietheten Saale oder in dem eines seiner Freunde sehen, weil ihm die Nachbarschaft anderer Gemälde unerträglich war. Er liess dann an ganz zuverlässige Personen, deren Bewunderung ihm sicher war, Einladungen ergehen. Im Jahre 1855, auf der Pariser Weltausstellung, gelang es ihm, für seine Bilder einen besonderen Raum zu erhalten, den er zu einer Art Kapelle umwandelte, in welcher die Besucher ihre Andacht vor dem ganzen Werke seines Lebens verrichten konnten. Diese Ausstellung imponirte vielen derartig, dass selbst Theophil Gautier, der begeisterte Apostel, der Geschichtschreiber des Romanticismus, in den Chorus der Bewunderer einstimmte. Im allgemeinen hat sich aber die französische Kritik ziemlich kühl gegen Ingres verhalten.*) Theophil Silvestre ist in seiner schneidigen Charakteristik, die mehr einer Section oder Execution ähnlich sieht, sogar so weit gegangen, dass er ihn einen »chinesischen Maler« genannt hat, »welcher sich mitten im neunzehnten Jahrhundert in die Ruinen von Athen verirrt hat.« Im übrigen wird man der scharfen aber durchaus zutreffenden Charakteristik Silvestre's nur beistimmen können. »Ingres,« sagt er, »ist der absolute Vertreter jener pseudo-

*) Auch Heine gesellte sich zu den Spöttern, indem er in einer witzigen Antithese sagte: »Er ist ein Justemilieu zwischen Mieris und Michelangelo. In seinen Gemälden findet man die heroische Kühnheit des Mieris und die feine Farbengebung des Michelangelo.«



griechischen und pseudorömischen Pedanterie, welche alle unsere Gefühle mit Gewalt in eine Form, genannt der »Stil«, hineinpressen will . . . Was war sein Programm? Die Negation jeder Idee in der Kunst und die im höchsten Grade übertriebene Wiederherstellung der technischen Hilfsmittel seines Lehrers David, gleichwie der Fanatiker den Geist der Religion verwirft, um nur den Buchstaben zu bewahren. David hatte die Form in den Dienst des Gedankens gestellt, Ingres, der nur an die Form glaubte, machte aus der Malerei eine wollüstige und unfruchtbare Betrachtung des todten Stoffes, er trug eine vollständige Gleichgiltigkeit gegen die Geschicke des Menschen, gegen die Geheimnisse der Schöpfung zur Schau und verfolgte mit Hilfe gerader und krummer Linien das absolut Plastische, welches in seinen Augen der Anfang und das Ende aller Dinge ist.« Wenn wir noch hinzufügen, was Ingres selbst über sein Verhältniss zu David gesagt hat, so haben wir ein vollständiges Bild von seiner historischen Bedeutung. »David,« sagte er, »ist der Wiederhersteller der französischen Kunst und ein grosser Meister. David hat mich gelehrt, wie man eine Figur auf ihren Füssen aufrecht erhält, wie man einen Kopf auf die Schultern setzt. Ich habe mich, wie er, an das Studium der Malereien von Herculaneum und Pompeji gehalten, und obgleich ich im Grunde immer seinen vortrefflichen Grundsätzen treu geblieben bin, glaube ich einen neuen Weg eröffnet zu haben, indem ich zu der Liebe, die er für die Antike hatte, den Geschmack an dem lebenden Modell, das Studium der italienischen Meister und insbesondere das des göttlichen Meisters Raffael fügte.«

Raffael war auch sein Vorbild bei dem »Gelübde Ludwigs XIII.« gewesen. Die Haltung der Madonna, welche dem unten knieenden Könige über einem Altare auf einer von Cherubim umgebenen Wolke erscheint, wie die des göttlichen Kindes ist eine freie Wiederholung von Raffaels Madonna von Foligno, der auch das Motiv der die Widmungstafel haltenden Engelsknaben entlehnt ist. An die Stelle der erhabenen Feierlichkeit, welche auf dem inbrünstigen Andachtsbilde des Italieners ruht, hat Ingres eine fast leidenschaftliche Bewegung gesetzt, die sich nicht nur in der hastigen Geberde des Krone und Scepter darreichenden Königs ausspricht, sondern auch in den beiden Jünglingsengeln, welche auf beiden Seiten mit kräftigem Schwunge die Flügel des Vorhanges zurückschlagen, als entschleierten sie plötzlich ein lebendes Bild. In dem wohl berechneten Gegensatze dieser heftigen, dem Charakter des Andachtsbildes wenig entsprechenden Bewegung zu der statuarischen Ruhe, welche die Gruppe der die Augen etwas kokett niederschlagenden Madonna erfüllt, mag der Grund des ungewöhnlichen Erfolges zu suchen sein, den das Bild bei



seiner ersten Ausstellung gefunden hat. Es war ein neuer und glücklicher Versuch, die alte Tradition, die bis auf Poussin und Lesueur zurückgeht, wieder zu beleben. Auch trug der meisterhafte Stich von Calamatta dazu bei, den einmal errungenen Erfolg festzuhalten und immer wieder in Erinnerung zu bringen.

Die Stellung des Künstlers war dadurch befestigt. Die Akademiker sahen in ihm den Retter, der allein für fähig gehalten wurde, das Ungestüm der Romantiker zu brechen; er wurde Mitglied des Instituts, erhielt den Auftrag, für das Louvre einen Plafond, die »Apotheose Homers«, zu malen, und als er, entschlossen in Paris zu bleiben, ein Atelier eröffnete, fehlte es ihm nicht an Schülern, deren Zahl sich von Jahr zu Jahr vergrösserte und die schliesslich zu einer ganzen Cohorte anwachsen sollte.

Während der nächsten Jahre beschäftigte ihn die »Apotheose Homers«, die er jedoch nicht als Deckengemälde d. h. in perspectivischer Verkürzung von unten gesehen behandelte. Er reihte vielmehr die Figuren auf einer horizontalen Linie neben einander auf. Um den thronenden Homer, auf den die Ruhmesgöttin ziemlich schwerfällig herabschwebt, um ihm einen Lorbeerkranz auf das Haupt zu drücken, sind Ilias und Odyssee und in weiterem Abstande die berühmtesten Künstler und Dichter des Alterthums und der neueren Zeit bis auf Racine und Molière gruppirt. Seine ernste stilisirende Behandlung wusste dabei den Gegensatz zwischen antiker und moderner Tracht, zwischen Toga und Staatsperrücke wenigstens insoweit auszugleichen, dass der Eindruck des Lächerlichen vermieden wurde. Die malerische Ausführung — grau in grau — entsprach seiner Mässigkeit in allem, was die Farbe anging. Nur warf diese coloristische Eintönigkeit, die seinen Blick für das Farbige noch mehr abstumpfte, ihre Schatten auf die Arbeiten der nächsten Jahre, insbesondere auf die Portraits, von denen das des Herrn Bertin ainé, des Eigenthümers des »Journal des Débats«, zu den Perlen des Salons von 1833 gezählt wurde. Man hat Ingres als Portraitmaler mit Holbein verglichen, und nicht mit Unrecht, wenn man bei diesem Vergleiche die subtile, fast emailartige Modellirung des Antlitzes im vollsten Licht und die sich liebevoll bis ins geringste Detail erstreckende Ausführung des Beiwerks im Auge hat. Auch darf Ingres insofern mit Holbein verglichen werden, als es ihm bisweilen gelang, den Dargestellten als typisch für einen bestimmten Zeitabschnitt und für eine besondere Gesellschaftsclasse zu charakterisiren, dem Bildniss also einen culturhistorischen Charakter zu verleihen. So ist Bertin der typische Repräsentant jener reichen, ihres Werthes und ihrer Bedeutung als Thronstütze voll bewussten Bourgeoisie, welche unter dem Bürgerkönige die Rolle des Erbadels spielte.



Schon im folgenden Jahre musste Ingres an sich erfahren, wie wandelbar die Gunst der Menge und selbst die seiner akademischen Collegen war. Das »Martyrium des heiligen Symphorian«, eines jungen Galliers, der zur Zeit der diocletianischen Christenverfolgungen in Augustodunum, dem jetzigen Autun, für dessen Kathedrale das Bild gemalt war, den Märtyrertod starb, erlitt im Salon von 1834 einen vollständigen Misserfolg. Dem grossen Publikum blieb die Scene fremd, die Akademiker tadelten daran die allzustarke Betonung der Muskulatur, die herkulischen an die Ueberschwänglichkeit Michelangelos erinnernden Gestalten; die Romantiker, welche solche Aeusserungen einer ursprünglichen Kraft willkommen hiessen, nahmen wiederum Anstoss an der absichtlich zur Schau getragenen Enthaltsamkeit in der Farbe. Der Hauptfehler auch dieses Gemäldes lag wiederum in der Unklarheit der Composition, in der mangelhaften Disponirung der Figuren, welche die Hauptpersonen von den Nebenpersonen, die Haupthandlung von der Episode nicht gehörig schied. Nach diesem Misserfolge war es Ingres doppelt willkommen, als er 1834 zum Direktor der französischen Akademie in Rom ernannt wurde.

Eine Lehrthätigkeit war mit diesem Amte nicht verbunden. Der Direktor hatte nur darüber zu wachen, dass die Pensionäre der Villa Medici, in welcher die Akademie ihren Sitz hatte, also diejenigen jungen Maler, Bildhauer, Architekten, Kupferstecher, Medailleure und Musiker, die den Prix de Rome erhalten hatten, alljährlich ihre Arbeiten nach Paris schickten, welche dort den Ausweis über den Fortgang ihrer sonst ganz selbständig betriebenen Studien führen sollten. Ingres liess es sich jedoch angelegen sein, zu den Pensionären in ein näheres Verhältniss zu treten, und diese profitirten gern von seinen Rathschlägen und seiner Unterweisung. Er selbst war während der sieben Jahre, welche dieser zweite Aufenthalt in Rom dauerte, noch weniger productiv als sonst. Ausser einem religiösen Gemälde für Alexander II. von Russland, der »Jungfrau mit der Hostie«, und der schon erwähnten »Odaliske« mit der zitherspielenden Sclavin schuf er nur eine einzige grössere Composition »Stratonice« oder die »Krankheit des Antiochus«, allerdings ein Werk, welches zu seinen vollendetsten gehört und mit welchem er die Niederlage des Symphorianus wieder ausglich. Das Gemälde, im Besitz des Herzogs von Aumale, schildert nach der Erzählung Plutarchs und Lucians den Augenblick, wie Stratonice, die Stiefmutter des Antiochus, an das Bett ihres aus hoffnungsloser Liebessehnsucht nach ihr erkrankten Stiefsohnes herantritt und der kluge Arzt aus der Bewegung des sein Haupt abwendenden Kranken die ihm sorgfältig verheimlichte Ursache des räthselhaften Leidens erkennt, während Seleucus der Vater sich in fassungslosem Schmerze,



ohne den Grund des Uebels zu errathen, über das Lager des Sohnes beugt. Die verschiedenartigen Empfindungen, welche die Hauptpersonen dieses Familiendramas bewegen, sind mit Wahrheit und Klarheit zum Ausdruck gebracht. Ingres wusste sich hier von dem theatralischen Pathos und der innerlichen Leere Davids fern zu halten und den richtigen Ton zu treffen. Zugleich gab er seine coloristische Enthaltsamkeit auf und unterstützte die rührende Gewalt des Moments durch ein flüssiges, durchsichtiges, fast saftiges Colorit, dem sogar die Reize des Helldunkels nicht fremd sind.

Von Rom führte ihn ein umfassender und ehrenvoller Auftrag fort, den ihm der Herzog von Luynes ertheilt hatte. Derselbe hatte in seinem Schlosse Dampierre, nicht weit von Paris gelegen, mit grossem Kostenaufwande eine prächtige Galerie erbauen lassen, in welcher Ingres zwei gegenüberliegende Wände mit Gemälden zu schmücken hatte, welche das goldene und das eherne Zeitalter darstellen sollten. Es war ihm die Wahl gelassen worden, entweder al fresco oder mit Oel auf die Wand zu malen. Man hätte glauben sollen, dass er mit Freuden die Gelegenheit ergriffen hätte, mit seinem angebeteten Raffael in der Freskomalerei zu wetteifern, die ihm zudem wegen der Milde und Klarheit der Farben und der geringen Tiefe der Schatten so sympathisch war, dass er ihre Wirkungen in der Oelmalerei nachzuahmen suchte. Nichtsdestoweniger zog er die Oeltechnik vor, weil er bei der Freskotechnik gezwungen worden wäre, die Linien der ganzen Composition nach dem Carton auf die Wand zu übertragen. Das wäre ihm aber unmöglich gewesen, da er die Composition eines Gemäldes niemals feststellte, bevor er an die Arbeit ging, sondern erst während der Ausführung eine Figur an die andere reihte, wie sie ihm seine langsam producirende Einbildungskraft eingab. Die Gemälde für den Herzog von Luynes wurden für ihn eine Quelle von Verdriesslichkeiten. Obwohl ihm der Herzog die liberalsten Bedingungen gestellt hatte und ihm und seiner Frau auf seinem Schlosse die nobelste Gastfreundschaft gewährte, fand Ingres den ihm auferlegten Zwang unerträglich. Bald brachen zwischen dem Maler und dem Auftraggeber Misshelligkeiten aus, da die Arbeit nicht von der Stelle rückte, und im Jahre 1850 nahm Ingres den Tod seiner Frau zum Vorwand, um die Arbeit völlig aufzugeben, nachdem er sieben oder acht Figuren auf dem »goldenen Zeitalter« für 20,000 Frcs., den dritten Theil der ausbedungenen Summe, ausgeführt hatte. In Paris malte er während dieser Zeit nur Portraits, unter ihnen das Cherubinis (1842), welchen die Muse der Musik mit einem Lorbeerkranze krönt, und eine »Venus Anadyomene«.

In den letzten Jahren seines langen Lebens beschäftigte er sich meist mit Wiederholungen älterer Werke. Unter den neuen Schöpfungen



dieser letzten Periode sind die bemerkenswerthesten »Molière an der Tafel Ludwigs XIV.« (1858), »Jesus bei den Schriftgelehrten« (1862) und vor allem die berühmte »Quelle« (1856, im Louvre), die seinen Namen noch einmal mit hellstem Glanze umgab. In dieses Werk fasste er sein ganzes künstlerisches Glaubensbekenntniss noch einmal zusammen, in ihm zog er so zu sagen die Summe seines Lebens. Vierzig Jahre lang war das Bild im skizzenhaften Zustande in seinem Atelier gewesen, bis es endlich zu jener über alle Maassen sorgsamen Vollendung geführt wurde, welche den Hauptvorzug der anmuthigen Gestalt bildet. Wie in der früheren Galerie Duchatel, so steht die »Quelle« auch in demjenigen Saale des Louvre, welcher den Namen des ehemaligen Ministers trägt, dem »Oedipus« gegenüber. Beide Werke sind fast zu gleicher Zeit concipirt, wenn auch hinsichtlich der Vollendung durch mehr als vierzig Jahre von einander getrennt. Aber dieser Umstand hindert nicht, dass beide auch in der Ausführung als Werke einer und derselben Epoche erscheinen. So wenige Wandlungen hat Ingres, der frühzeitig ein fertiger Künstler war, im Laufe seines langen Lebens durchgemacht.

Wie aus dem Felsen herausgewachsen erscheint nicht die Nymphe der Quelle, sondern die Quelle selbst vor unseren Augen. Sie bedurfte des Attributes auf ihrer Schulter, des Kruges, aus welchem das Wasser herabrinnt, nicht, da ihre Gestalt, silbern leuchtend wie ein blitzendes Wasserband, die weichen, fliessenden Umrisse des jungfräulichen Körpers, die feuchten Haare und die träumerischen, wasserhellen Augen den Ursprung ihres Wesens und das Element, dem sie entsprossen ist, genugsam charakterisiren. Geheimnissvoll wie die unergründlich tiefen Augen ist dieser Ursprung, und selbst, dass keine Seele, kein menschlich warmes Empfinden den schönen Körper beseelt, dessen ruhige unbewusste Sicherheit und Keuschheit jedes sinnliche Begehren ausschliesst, selbst diese Leidenschaftslosigkeit ist in hohem Grade bezeichnend für das elementare Wesen, welches der Maler verkörpern wollte. Der allegorische Begriff ist hier aus seiner Substanzlosigkeit zu einer körperhaften Wesenheit erhoben worden, welche sich von frostiger Symbolik vollkommen frei gemacht hat.

Der ideale und doch an individuellen Zügen reiche Körper würde von vollendeter Schönheit sein, wenn er auf weniger breiten Füssen stände und von weniger starken Knöcheln unterstützt würde. Vielleicht hat Ingres mit Absicht eine so solide Basis gewählt, um damit das feste Wurzeln der Quelle in den Eingeweiden des Felsens anzudeuten; vielleicht liegt aber auch eine jener Geschmacksverirrungen vor, die wir nicht selten auf Ingresschen Werken antreffen. So wird z. B. die Harmonie und Geschlossenheit des »Oedipus vor der Sphinx« durch die



Fusssohle eines der Getödteten gestört, die aus dem Abgrund emporragt, und ebenso leidet die Majestät des göttlichen Homer durch die nachlässige Stellung des linken Fusses, der ebenfalls die unschöne Sohle sehen lässt. Immerhin weisen solche Züge aber auf das unablässige Studium der Natur hin, welches Ingres denn doch mit grösserem Eifer und mit grösserer Aufrichtigkeit betrieb als sein Meister David, der die Natur mehr im Mund führte, als er sie in Wahrheit beobachtete. Das übertriebene Streben nach sorgfältigster Durchführung und feinster Modellirung hat Ingres freilich dazu geführt, dass aus anfangs wirklich durchstudirten und durchempfundenen Formen kühle Abstractionen geworden sind, deren canonische Giltigkeit und Heiligkeit die französische Kunst auf falsche Bahnen geführt hat. Aus seiner »Quelle« sind auch jene blankgeputzten, porzellanglatten weiblichen Figuren hervorgegangen, welche alljährlich den Pariser »Salon« übervölkern, weil sie den Malern so leicht aus dem Pinsel fliessen, wie ein zierlicher Schnörkel aus der Feder des Kalligraphen. *)

Die Lauterkeit und Reinheit, die aus Ingres' Werken spricht, war nicht der Abglanz eines gleich lauteren Charakters. Er war von ungemessenem Ehrgeiz und von einer fast kindischen Empfindlichkeit. So fühlte er sich aufs tiefste verletzt, dass bei der Vertheilung der grossen Medaillen auf der Weltausstellung von 1855 sein Name in der Reihe der nach alphabetischer Ordnung aufgezählten Prämiirten erst an neunter Stelle erschien und dass zugleich mit ihm Genremaler und »Sudler» — Delacroix ist gemeint — dieselbe Auszeichnung erhielten. Diese Entscheidung gab ihm den Vorwand, sich von der grossen Gesellschaft zurückzuziehen. So konnte er, wie er an einen Freund schrieb, wenigstens vermeiden, »immer mit diesem Delacroix discutirt, verglichen, ja — himmelschreiend! — ihm gleichgestellt zu werden!« Delacroix verfolgte er überhaupt, wie wir schon angedeutet haben, mit einem fanatischen, ja grotesken Hasse. Als ihm auf der Weltausstellung von 1855 ein abgeschlossener Raum angewiesen wurde, zu welchem nur er allein und sein Wächter den Schlüssel hatten, liess er nur seine intimsten Freunde vor der Eröffnung in dieses Heiligthum ein. Delacroix wusste dennoch den Wächter zu bestimmen, ihm den Einlass zu gewähren. Ingres kam gerade dazu, als sich jener entfernte. »War hier nicht Jemand drin?« fragte er mit finsterer Miene den Hüter . . . »Es riecht nach Schwefel . . .«

*) Charakteristisch für Ingres ist nach dieser Richtung hin, was er einst in Rom zu David d'Angers äusserte, als beide einer Vorstellung französischer Kunstreiter beiwohnten, bei welchen sich, wie üblich, junge Männer und Frauen in Tricots producirten: »Beachten Sie diese fliessenden Umrisse; man sollte meinen, dass die Griechen ihre Modelle so mit Tricots bekleidet haben, um die Details darunter verschwinden zu lassen.«



Ingres starb am 14. Januar 1867. Was ihm die eigenthümliche Art seines Schaffens versagt hatte, blieb seinem begabtesten Schüler vorbehalten. Hippolyte Flandrin (1809—1864) ist der Begründer des Stils in der neueren französischen Monumentalmalerei. Wie Ingres über David, so ging er wiederum über seinen Lehrer hinaus, indem er auf die italienischen Altmeister des monumentalen Stils im fünfzehnten Jahrhundert, ja selbst bis auf Giotto und die Mosaiken des frühen Mittelalters zurückgriff, um mit Hilfe dieser classischen Vorbilder seinen Stil zu reinigen. Aber nur die Würde, die Hoheit, die Ruhe und die Strenge des monumentalen Stils lernte er von ihnen; seine Formengebung und seine Empfindung waren durchaus modern, oder richtiger, sie bewegten sich innerhalb der Grenzen allgemein giltiger Schönheit und Wahrheit. In der Farbe war er noch enthaltsamer als Ingres. Noch mehr als dieser bevorzugte er die Zeichnung zum Nachtheil des Colorits. Nur in diesem einen Punkte trennte er sich von den alten Meistern, deren Freskomalereien doch neben der Milde und Ruhe des Colorits nicht die Kraft vermissen lassen. In der Technik standen ihm freilich die Mittel der Freskomalerei nicht zu Gebote, sondern die der Malerei mit Wachsfarben, die an und für sich stumpfer sind und der Tiefe entbehren. Flandrin verzichtete übrigens gern und oft auch absichtlich auf die Beihilfe der Farbe. Seine Arbeit war für ihn mit der Ausführung des Cartons abgeschlossen. Die Ausführung der Gemälde an Ort und Stelle überliess er häufig Schülern und Gehilfen, deren Mitwirkung er bei den monumentalen Arbeiten ohnehin hätte in Anspruch nehmen müssen. Was Flandrin in ihnen gab, war der Ausdruck seiner innersten Ueberzeugung, einer begeisterten, aber keineswegs ekstatischen Frömmigkeit, welche nicht, wie es Ary Scheffer gethan hat, in den Gestalten der heiligen Schrift die Träger philosophischer Begriffe sah, sondern in unerschütterlichem Glauben an die Wahrhaftigkeit der Vorgänge und Figuren festhielt. Diese inbrünstige Gläubigkeit, dieses schlicht und unumwunden ausgesprochene religiöse Bekenntniss gibt seinen Schöpfungen, die sich ohne den sinnlichen Reiz der Farbe behelfen müssen, inneres Leben. Nach dieser Richtung steht er in einer Reihe mit den Deutschen Cornelius und Overbeck. Fehlt ihm auch sonst die dichterische, dramatische Kraft des einen, die schöpferische Phantasie des anderen, so übertrifft er beide in allem rein Aeusserlichen der Kunst, namentlich in der Zeichnung und Anordnung, die trotz der Abwesenheit der Farbe immer noch einen malerischen Charakter besitzt. In der Naivetät der Auffassung und in der überzeugten Kraft seiner Darstellung ist ihm von den Deutschen am nächsten Führich verwandt.



Nachdem Flandrin mit einigen religiösen Staffeleibildern debütirt hatte, begann seine Thätigkeit 1841 auf dem Gebiete der Monumentalmalerei in einer dem Evangelisten Johannes geweihten Kapelle der Kirche St. Severin in Paris mit drei Wandgemälden, der Berufung des Johannes und des Jacobus zu Menschenfischern, dem Abendmahl und der Apocalypse. Schon der Erfolg dieser Erstlingsarbeiten, die sich übrigens auf lange und eingehende Studien in Italien stützten, war ein derartiger, dass ihm 1842 die Ausmalung des Chors der Kirche St. Germain-des-Près übertragen wurde. Aus zwei auf Goldgrund ausgeführten Wandgemälden an den Seitenwänden des Chors, dem »Einzug Christi in Jerusalem« und der »Kreuztragung«, entwickelte sich im Laufe der Jahre ein ganzer Cyclus von Malereien, die sich auf andere Theile des Chors und auf das ganze Hauptschiff ausdehnten Dort malte er in den Jahren 1846—1848 noch die zwölf Apostel und die Zeichen der vier Evangelisten, während das Schiff von 1852—1861 mit einem Friese geschmückt wurde, der aus zwanzig, nach der dogmatischen Auffassung mit einander correspondirenden Scenen des alten und neuen Testaments besteht. So findet sich z. B. die Taufe Christi und der Durchzug durch das rothe Meer, der für erstere prototypisch ist, Josephs Verkauf durch seine Brüder und der Verrath des Judas, das Opfer Abrahams und der Tod Christi neben einander. Ueber diesen Bildern ist noch eine Reihe von Figuren aus dem alten Testament auf Goldgrund gemalt, der für jene zwanzig Scenen zum Schaden ihrer Wirkung nicht zur Anwendung gelangt ist. Der goldene Hintergrund war recht dazu angethan, die stumpfen, wie durch einen Schleier gebrochenen und abgedämpften Farben Flandrins zu heben, während sie jetzt auf dem matten, glanzlosen Hintergrunde nur noch lebloser und unerfreulicher erscheinen, was besonders von blau und grün gilt. Dieser Cyclus wird denn auch an Grösse des monumentalen Ausdrucks durch die feierliche Prozession von heiligen Männern und Frauen übertroffen, welche an den Wänden des Mittelschiffs von Saint Vincent-de-Paul wie eine himmlische Vision dem in der Kuppel des Chors thronenden Heiland entgegenwallen, der mit seiner Umgebung von Figuren des alten und neuen Testaments von Picot (1786—1863), einem Künstler, der in David-scher Manier, aber mit lebhafterem Farbensinn antike, besonders mythologische Stoffe behandelte und zahlreiche Schüler heranbildete, gemalt ist. Die byzantinischen Mosaiken in S. Apollinare Nuovo in Ravenna, welche ebenfalls eine grosse Märtyrerprozession darstellen und über den Bogenstellungen des Schiffs auch ähnlich angeordnet sind, haben Flandrin die Anregung zu seiner Composition gegeben. Aber auch nur die Anregung und den Fingerzeig, wie die edelste Majestät innerhalb der monu-



mentalen Malerei zu erreichen ist. Was ihm die alten Vorbilder nicht boten, ist die Fülle persönlichen Lebens und individueller Empfindung, welche die hehren Gestalten der Apostel und Kirchenväter, der Märtyrer und Märtyrerinnen beseelen, die sich in stiller Klarheit, allem irdischen Leid entrückt, als vollkommen abgeschlossene und sicher und fest in sich selbst beruhende Existenzen von dem Goldgrunde abheben. Wie sein Meister Ingres vermochte auch Flandrin sich nicht immer auf das beste mit der Composition abzufinden, namentlich wo er über eine grössere Zahl von Figuren zu disponiren hatte oder wo die Handlung, wie auf der Kreuztragung in St. Germain-des-Près, ein reicheres, dramatisches Leben erforderte. Unter der Ueberfülle der Figuren leidet auch sein bestes Staffeleigemälde, der »Heilige Clarus, der die Blinden heilt« (1837, in der Kathedrale von Nantes), ein Werk, welches sich im übrigen hinsichtlich der Kraft des Ausdrucks und der Tiefe und Vielseitigkeit der Empfindungen, die in den Gesichtern der noch Hoffenden und der dem Lichte wieder Erschlossenen reflectiren, mit den schönsten Monumentalmalereien des Künstlers messen kann. Flandrin war der Maler der feierlichen Ruhe und des seelischen Lebens, er vertrat den vollsten Gegensatz zu Delacroix, in dessen gewaltiger Phantasie das Leiden Christi zum erschütternden Drama wurde und der die architektonischen Linien, welche den monumentalen Stil begrenzen, mit souveräner Kraft durchbrach, um glühendes Leben, leidenschaftliche Bewegung, sprühendes Licht und freudige Farben durch die Breschen einzuführen.

Auch Flandrin versuchte sich in der Portraitmalerei mit einem Erfolge, der wenigstens den Zeitgenossen bedeutend genug erschien, um ihn mit Aufträgen zu überhäufen. Uns will die verschleiernde Art Flandrins gerade im Bildniss am wenigsten behagen. Das Portrait fordert ein gewisses Maass von Realität, die Flandrin nicht darzustellen vermochte, weil ihm die coloristischen Ausdrucksmittel dazu fehlten. Seine der Wirklichkeit entrückten Märtyrer konnten einer frischen, lebhaften Färbung entbehren, aber nicht Napoleon III. und Herr von Rothschild, die damals wenigstens, als sie Flandrin malte, nichts Märtyrerhaftes an sich hatten und auch nicht mit dem visionären Blicke eines Propheten dreinschauten. Einige Portraits haben indessen das ihnen gespendete Lob verdient, so dasjenige des Prinzen Napoleon und das reizende Mädchen mit der Nelke. *)

*) Ueber Hippolyte Flandrin vergl. Ernest Chesneau, Les chefs d'école p. 297 f., und Charles Blanc, Les artistes de mon temps p. 263 f. Charles Clément, Etudes sur les Beaux-Arts en France, Paris 1865 p. 191 f. Seine Correspondenz hat Henri Delaborde herausgegeben.



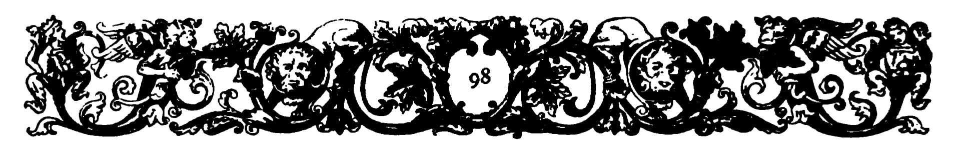
Kein zweiter Schüler von Ingres und kein zweiter aus der unabsehbaren Schaar der Maler, welche seit dem Beginn der vierziger Jahre die Pariser Kirchen mit Wandgemälden anfüllten, kann sich mit Flandrin messen. Wahrheit und Einfachheit, Ruhe und Würde fehlt ihnen allen. Bei den meisten tritt sogar an die Stelle der keuschen Innigkeit, welche die Gestalten Flandrins beseelt, weltliche Eleganz, ja sogar kokette Lüsternheit, die dem vornehmen Publikum, welches die von Gold, Marmor und Farbenglanz strahlenden Kirchen Ste. Madeleine, Ste. Clotilde, Notre-Dame de Lorette u. a. zu besuchen pflegt, nur allzu wohlgefällig ist. Einer strengeren Richtung folgten Victor Orsel (1795—1850) und Alphonse Périn, welche sich eng an die Praeraffaeliten anschlossen und in ihnen ganz aufgingen, ohne nach eigener Individualität und dem Ausdruck moderner Empfindung zu streben. Trotzdem zeichnen sich ihre Malereien in zwei Kapellen von Notre-Dame de Lorette durch Einfachheit und Würde vor allen übrigen Wandgemälden aus, mit welchen diese Kirche der eleganten und galanten Frauen reicher als jede andere geschmückt ist. Auch Amaury-Duval, der erste Schüler von Ingres (geb. 1808), folgte auf seinen Fresken in einer Kapelle der Kirche von St. Merry, in St. Germain L'Auxerrois und in der Kirche St. Germain en Laye ganz dem Vorbilde der Quattrocentisten. Fiesole und Perugino waren die Ideale dieser Richtung, die in Folge dessen niemals aus der Abhängigkeit und dem Unpersönlichen herauskam. Das imposanteste und umfangreichste Werk, welches sie aufzuweisen hat, rührt von Jules Ziegler (1804—1856) her. Derselbe war aus Ingres' Atelier nach München zu Cornelius gegangen, um bei diesem die Freskomalerei zu erlernen. Seine ersten Gemälde »Giotto in der Werkstatt des Cimabue« und »Daniel in der Löwengrube« fanden einen solchen Beifall, dass ihm und Delaroche die Ausschmückung der kolossalen Chorwölbung in der Madeleine-Kirche übertragen wurde. Da Delaroche aber zurücktrat, blieb ihm das ganze Feld allein überlassen. Er nahm sich vor, die Ausbreitung des Christenthums in einer grossen Zahl historischer Gruppen zu schildern, die sich in feierlicher Prozession dem thronenden Weltenrichter nahen. In der Auswahl der historischen Personen war er jedoch nicht sehr glücklich. Neben den Kreuzfahrern Gottfried von Bouillon und Richard Löwenherz sieht man die Griechen der Neuzeit, neben den ersten Märtyrern der Kirche den ewigen Juden, neben der Jungfrau von Orleans Dante, Michelangelo und Raffael. Die Mitte der Composition nehmen die französischen Herrscher ein, Heinrich IV., Ludwig XIII. und zuletzt Napoleon I., welcher von dem Schoosse des Papstes Pius VII. die Kaiserkrone nimmt. Aehnlich wie Gros in der Pantheonskuppel wusste auch



Ziegler die zahlreichen Conflicte, welche sich aus der räumlichen Vereinigung von historischen Persönlichkeiten der verschiedensten Epochen unter sich und mit religiösen Idealfiguren ergeben, nicht zu überwinden, und deshalb macht das Werk, weit entfernt monumental zu wirken, einen recht nüchternen Eindruck.

Es verlohnt nicht der Mühe, auf die zahlreichen Malereien religiösen Inhalts, welche aus der Schule von Ingres und verwandten Bestrebungen hervorgegangen sind, näher einzugehen. Fehlt ihnen doch allen der Zug inniger Frömmigkeit, welcher in den Schöpfungen Flandrins den Kern der rauhen und anspruchslosen Schale bildet. Diejenigen Schüler von Ingres, die sich auf anderen Gebieten noch einen Namen erworben haben, werden später Erwähnung finden. Hier mag nur noch Paul *Chénavard* (geb. 1808) angereiht werden*), der auch aus Ingres' Schule stammt, aber sich später ein Stoffgebiet erschloss, welches weder von dem Meister noch von anderen seiner Schüler cultivirt wurde. Im Jahre 1833 betheiligte er sich an einer vom Ministerium des Innern ausgeschriebenen Concurrenz, welche die Darstellung einer Episode aus der Geschichte der constituirenden Versammlung von 1789 verlangte. Aber obgleich sich Männer wie Gros und Delacroix, welcher letztere selbst an der Concurrenz betheiligt war, sich mit Entschiedenheit zu Gunsten der Skizze Chénavards aussprachen, erhielt er den Preis nicht. Wenige Monate darauf sendete er eine zwei Meter breite Zeichnung in den »Salon«, welche den Nationalconvent darstellte, unmittelbar nachdem das Todesurtheil über Ludwig XVI. gefällt worden. Das Werk interessirte ebenso sehr durch die schlichte Wahrheit der Auffassung als durch die Aehnlichkeit der Portraits, die noch von zahlreichen Zeitgenossen controlirt werden konnte. Als Ludwig Philipp die Säle der Ausstellung vor ihrer Eröffnung besuchte, missfiel ihm an der Zeichnung, dass sein Vater Philipp Egalité zwischen Santerre und Marat stand. Er verbot daher die Ausstellung des Werkes, und der Künstler sah sich wiederum in seinen Hoffnungen getäuscht. In seiner Jugend hatte er einen glühenden Hass gegen die Bourbonen gefasst, weil er in seiner Vaterstadt Lyon Zeuge von der Hinrichtung zweier Anhänger Napoleons gewesen war. Jetzt hatten ihn auch die Orleans tödtlich verletzt, und er zog sich daher nach Italien zurück, wo er mit rastlosem Fleisse eine ungeheure Menge italienischer Werke mit dem Pinsel und mit dem Zeichenstift kopirte. Es folgten Reisen nach Spanien, Deutschland, der Schweiz, den Niederlanden und nach England, wo er überall den Spuren nachging, welche

*) Charles Blanc, Les artistes de mon temps p. 191 s. — Th. Silvestre, Les artistes français p. 299 s.



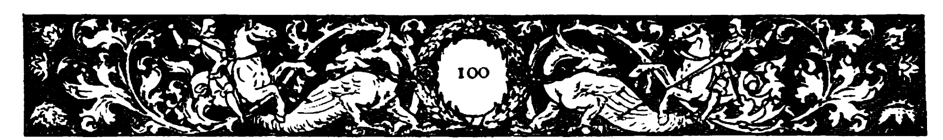
die grossen Meister in den Hauptstätten classischer Kunst zurückgelassen hatten. Während der Regierung Ludwig Philipps stellte er nur zwei Gemälde aus, ein Martyrium des hl. Polykarp und eine Hölle in der Art des Michelangelo. Er arbeitete im Stillen an einem gewaltigen Bildercyklus, welcher in zweiundvierzig Compositionen eine Philosophie der Weltgeschichte von der Sündfluth bis auf die erste französische Revolution umfassen sollte. Diejenigen Momente der politischen und Culturgeschichte der Menschheit, welche eine bedeutende Umwälzung hervorgerufen haben, sollten eine historisch-symbolische Darstellung finden. Wenige Tage nach der Februarrevolution des Jahres 1848 begab sich Chénavard zu Ledru-Rollin, dem neuen Minister des Inneren, und entwickelte ihm seinen grossartigen Plan, zu dessen Ausführung er die Wände des Pantheons ausersehen hatte. Der Minister genehmigte den Plan und setzte dreissigtausend Francs für die zweiundvierzig Gemälde aus. Chénavard machte sich sofort mit mehreren Gehülfen an die Arbeit. Seine Abneigung gegen die Farbe war noch viel entschiedener als die Flandrins. Obwohl er ein warmer Freund Delacroix' war, wollte er von dem Colorit überhaupt nichts wissen. Er führte deshalb seine Compositionen grau in grau aus. Sie sollten dann auf den Wänden befestigt und durch einen Firniss gegen die Feuchtigkeit geschützt werden. Vier Jahre lang konnte sich Chénavard ungestört seinem grossen Werke widmen. Da kam der Staatsstreich vom 2. Dezember 1851, und in den ersten Tagen der Ungewissheit griff Napoleon begierig nach den Händen der Clerikalen, die sich ihm darboten. Diese benützten den günstigen Augenblick und setzten es durch, dass das Pantheon mittelst Decrets vom 6. Dezember dem christlichen Cultus wieder zurückgegeben wurde. In einer christlichen Kirche war für Chénavards Compositionen, die einen freien, philosophischen Geist athmeten, selbstverständlich kein Platz, und so war die Arbeit von zwanzig Jahren vergeblich gewesen. Achtzehn vollendete Gemälde, für welche der Künstler sechzehntausend Francs erhalten hatte, figurirten auf der Weltausstellung von 1855. Sie zeugten von einem ungewöhnlichen Reichthum der Gedanken, deren Ueberfülle nur selten die Klarheit der Composition beeinträchtigte, und von einer Kraft der Gestaltung, die sich an Raffael und Michelangelo inspirirt hatte.

Anfangs zog sich Chénavard verbittert in die Einsamkeit zurück. Dann aber nahm er noch einmal seine ganze Kraft zusammen und stellte in einer gewaltigen Composition von mehr als vierzig colossalen Figuren, die er »Divina tragedia« nannte, den Kampf der Götter des Heidenthums mit dem siegreichen Christenthum dar. Die Idee des Gemäldes, welches im Salon von 1869 figurirte und sich jetzt im Luxembourg be-



findet, ist barock, die Composition wirr und überladen, das Colorit fahl und reizlos, aber in der Behandlung der einzelnen Gruppen offenbaren sich Züge seltener Genialität und von echt dramatischer Kraft. Den Mittelpunkt nimmt der im Schoosse seines Vaters am Kreuze sterbende Christus ein. Ueber ihm sieht man den Himmel mit den Schaaren der Seligen und der Cherubim. Von beiden Seiten stürmen die Götter der alten Welt herbei, um den letzten Kampf zu bestehen: Minerva mit dem Medusenhaupte; Herkules, dessen physische Kraft vor der geistigen des neuen Gottes zurückschreckt, auf dem Pegasus reitend; Diana, welche ihre Pfeile gegen Christus abschiesst; Odin mit seinen Raben und sein Sohn Heimdall, welcher in das Horn stösst, um die übrigen Götter der nordischen Mythologie herbeizurufen. Aber der Kampf ist vergeblich. Der Tod und der Engel der Gerechtigkeit bekämpfen selbst die finsteren Gewalten, welche den Tod verdient haben. Nur eine erhaltende Kraft entgeht der allgemeinen Vernichtung: die schlafende Venus wird von Bacchus und Amor aus dem Getümmel gerettet. In dieser lieblichen, wunderbar schön componirten Gruppe hat Chénavard den Liebreiz Correggios mit der Kraft Michelangelos zu paaren gewusst.

Chénavard ragt mit seinen letzten Arbeiten in die neueste Zeit hinein. Er hat den Kampf der romantischen mit der classischen Schule und den vorübergehenden Sieg der zwischen beiden Richtungen vermittelnden historischen Schule überlebt. Delacroix und Ingres, die schroffsten Gegner, die sich eine eigenartige Physiognomie zu bewahren gewusst haben, nehmen in den Augen der Nachwelt noch eine höhere Stellung ein, als sie bei Lebzeiten errungen haben. Diejenigen aber, welche zwischen diesen beiden Heroen auf- und abwandelten und die Gegensätze auszugleichen suchten, sind zerrieben und auseinander gestäubt worden, wie der flockige Schaum, den die rollende Woge an das felsige Gestade schleudert. Horace *Vernet* (1789—1863) und Paul *Delaroche* (1797—1856), welche man die Maler des juste-milieu, die geborenen künstlerischen Interpreten des Bürgerkönigthums nennen kann, sind auf der Höhe ihres Lebens gefeiert worden, wie es in anderen Zeiten, die von einem kräftigeren Geiste bewegt werden, nur grossen Staatsmännern und siegreichen Feldherren zu begegnen pflegt. Hatte sich Delaroche in den letzten Jahren seines Lebens auch, verbittert und melancholisch geworden, in die Einsamkeit zurückgezogen, und hatte Horace Vernet auch noch sehen müssen, wie ihn die Volkesgunst allmählich verliess, so durfte der erstere doch mit Stolz auf die Zeiten zurückblicken, wo Könige und Fürsten mit ihm auf gleichem Fusse verkehrten, während der Blick des sterbenden Vernet auf dem Gross-



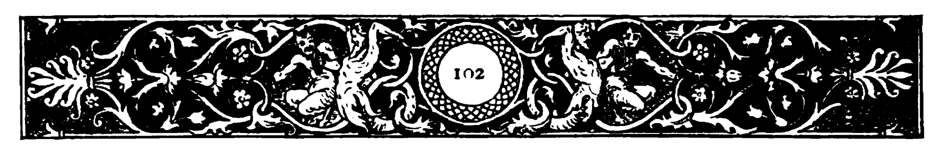
offizierskreuz der Ehrenlegion ruhte, welches Napoleon III., der Neffe des Onkels, dessen Grenadiere er in unzähligen Bildern verherrlicht, auf sein Todtenbett niedergelegt hatte. Heute ist Delaroche, dessen Historiengemälde eine ganze Welt, freilich die der vierziger Jahre, aufs tiefste ergriffen und zu Thränen rührten, vergessen, weil er es nicht verstanden hatte, feinen farbig schimmernden Costümfiguren lebendigen Odem einzuhauchen, und Horace Vernets Ruhm ist völlig verdunkelt worden, weil die Thaten, die er gefeiert, durch andere, grössere verdunkelt worden sind. Vernet war zu sehr der Sclave seines Stoffs, als dass seine Bilder einen anderen als diesen stofflichen Reiz hätten ausüben können. Die malerische Erscheinungsform, welche allein einem Kunstwerke dauernden Werth verleihen kann, wenn der grosse geistige Inhalt fehlt, war für Vernet etwas durchaus Nebensächliches. Als Colorist war er seiner Zeit freilich vorausgeeilt. Noch ehe die Romantiker das Recht der Farbe proclamirt hatten, suchte Vernet bereits die farbige Oberfläche des Lebens mit möglichster Naturwahrheit auf seinen Gemälden wiederzugeben. Sein Colorit war saftig, frisch und leuchtend; aber es entbehrte jener höheren Harmonie, in welcher Eugen Delacroix Meister war. Daher sind seine Bilder oft hart und bunt, in der Farbe zerfahren und wirr wie seine Compositionen, namentlich da, wo seine Aufträge ihn zwangen, ins Grosse zu gehen. Inmitten seiner Zeitgenossen ist Vernet insofern auch eine ungewöhnliche Erscheinung, als er schon zu einer Zeit, wo die Davidsche Schule noch die unumschränkte Herrschaft behauptete, in seiner Auffassungsweise und Charakteristik einem für die damalige Zeit kühnen und energischen Realismus huldigte. Dass die Zeit verhältnissmässig schnell über ihn hinwegging, ist nur die natürliche Folge der rapiden Entwicklung, welche die realistische Strömung in unserem Jahrhundert genommen hat. Vernet nimmt in der Entwicklungsreihe, welche die Maler der vermittelnden Richtung umfasst, eine Stellung ein, die eine Art von Vorstufe zu Delaroche bildet. Dass der letztere sich mit erschütternden Ereignissen der Vergangenheit, mit weltgeschichtlichen Katastrophen befasste, während sich Vernet meist mit den Thaten seiner Zeit begnügte, bedingt keine Verschiedenheit ihrer künstlerischen Bedeutung. Streng genommen waren beide nur Illustratoren, da der eine so wenig wie der andere den Dingen auf den Grund ging, sondern beide nur die Oberfläche streiften.

Horace Vernet *) wurde am 30. Juni 1789 zu Paris geboren. Sein

*) Theophil Silvestre, Les artistes français p. 355 ss. — Jules Clarétie, Peintres et sculpteurs contemporains 1873 p. 65 ss. — Ludwig Pietsch, Horace Vernet-Album, Berlin 1864. — Charles Blanc in Histoire des Peintres. — J. Ruutz Rees, Horace Vernet, London 1880.



Grossvater war der berühmte Marinemaler Joseph Vernet, sein Vater der Historien- und Schlachtenmaler Carle Vernet. In dem Dritten der Generation sollte sich die ganze künstlerische Kraft des Geschlechts concentriren. Auf seine ersten Jugendjahre fiel der blutige Schatten der Revolution. In der Nähe des Louvre, in welchem sein Vater wohnte, spielte sich ja ein grosser Theil der Schreckensscenen ab, von denen sogar seine eigene Familie betroffen wurde. Eine Schwester seines Vaters war an einen im Dienste des Herzogs von Provence stehenden Architekten verheirathet, welcher seinem Herrn in die Verbannung gefolgt war. Seine Gattin wurde als das »Weib eines Aristokraten« verhaftet und zum Tode verurtheilt. Carle Vernet wandte sich an seinen Kunstgenossen David; aber dieser verweigerte seine Fürsprache, und das Haupt der Unglücklichen fiel auf der Guillotine. Horace Vernets Talent entwickelte sich sehr frühzeitig. Mit elf Jahren zeichnete er eine Tulpe, die ihm mit fünfundzwanzig Sous bezahlt wurde, und mit dreizehn Jahren hatte er so viele Aufträge, dass er sich selbst erhalten konnte. Diejenige Richtung, die sein Vater bevorzugte, schlug er freilich nicht ein. Er wusste die Eindrücke, welche er von seiner nächsten Umgebung erhielt, mit wunderbarer Leichtigkeit festzuhalten, und insbesondere interessirte ihn das militärische Leben, dessen unruhig flimmernde Realität ihn mächtiger anzog als die steife Regelmässigkeit der antiken Götter und Helden, welcher sich derjenige hingeben musste, der damals den römischen Preis oder andere akademische Auszeichnungen erringen wollte. Von diesen schönen Dingen wurde ihm nichts zu theil, obgleich sein Vater es sehnlichst wünschte. Im Uebrigen konnte aber der Vater mit den Erfolgen des Sohnes wohl zufrieden sein. Im Jahre 1809 stellte er zum ersten Male aus, und seitdem beschickte er ununterbrochen den »Salon«. Seine enthusiastische Verehrung für Napoleon lenkte bald die Aufmerksamkeit der Regierung auf ihn, und besonders waren es die Kaiserin Marie Louise und König Jerome, welche ihn protegirten. Mit seinem Freunde Géricault, der eine Zeit lang den Unterricht seines Vaters genossen, theilte er die Vorliebe für Pferde, und auch sonst ging seine militärische Neigung so weit, dass er in die Armee eingetreten wäre, wenn ihn sein Vater daran nicht dadurch verhindert hätte, dass er den erst zwanzigjährigen mit der Tochter des Malers Abel de Poujol verheirathete, mit welcher der Künstler eine lange und glückliche Ehe führte. Die Leichtigkeit, mit welcher er den Zeichenstift führte, brachte ihn frühzeitig auf die Illustration. Er zeichnete für ein Modenjournal und producirte nebenher eine grosse Anzahl von Carricaturen und Humoresken. Die Merveilleuses und Incroyables der Revolutionszeit und die



reisenden Engländer boten ihm reichlichen Stoff dazu. Im Frühjahr 1814, als die Heere der Alliirten Paris belagerten, fand er sogar Gelegenheit, seinen persönlichen Muth bei der Vertheidigung der Barrière von Clichy zu zeigen. Welche Thaten er hier verrichtet hat, entzieht sich der historischen Feststellung, zumal sich die Legende frühzeitig dieses Ereignisses bemächtigt hat. Dass es Wunder der Tapferkeit gewesen sind, war wenigstens bei Horace Vernet ausser Zweifel und wurde auch für denjenigen, der es nicht glauben wollte, durch den Umstand weniger zweifelhaft, dass Vernet später für seine Theilnahme an der Vertheidigung von Paris das Kreuz der Ehrenlegion erhielt. Damit war sein Ruf auch in weitere Kreise gedrungen. Die Soldaten Napoleons, mit welchen er in der cordialsten Weise verkehrte, hingen ihm mit Bewunderung und Verehrung an, weil er jeden Uniformknopf, jede Litze, das geringste Detail der militärischen Equipirung so vollkommen beherrschte und auswendig wusste, dass ihm bei diesen für den Troupier überaus wichtigen Dingen niemals ein Irrthum unterlief. Bald gaben die alten Krieger ihrer Verehrung dadurch Ausdruck, dass sie den Maler stets mit »Mon colonel!« anredeten, und man sagt, dass Vernet sich am Ende wirklich einbildete, auf diesen Rang Anspruch zu haben. Seine schnellen Erfolge und seine ausserordentliche Popularität, die so weit reichte, als die Lithographieen und Stiche nach dem »Tod Poniatowskis«, dem »Pferd des Trompeters«, dem »Soldat von Waterloo«, der »Einnahme der Smala« drangen, entwickelten in ihm einen ungemessenen und unersättlichen Ehrgeiz. Er konnte unglaubliche Massen von Schmeicheleien vertragen. »Er trank die Lobeserhebungen,« sagt Theophil Silvestre, »mit geschlossenen Augen wie süsse Getränke.« Von seiner Lust, zu renommiren, die bei ihm aber nichts Unangenehmes hatte, weil er seine Bravaden mit heiligem Ernste und in vollster Ueberzeugung von ihrer Wahrheit vortrug, gibt derselbe Schriftsteller einige ergötzliche Proben. Als Silvestre ihn eines Tages besuchte, kam das Gespräch wie immer auf seine Kriegsthaten und seine Reisen oder »Feldzüge«, wie er sich auszudrücken liebte: »Es scheint, dass Sie oft im Feuer gestanden haben?« — »Oft? .... Karl! Zeigen Sie dem Herren meine Hose, die während der Junitage (1848) von Kugeln durchlöchert wurde.« Der Diener brachte nun keine Hose, sondern einen kleinen durchlöcherten Tuchlappen als einzige Reliquie aus den Kämpfen, welche Vernet der »Anarchie« geliefert hatte. »Und wie oft bin ich in Afrika mit blauem Auge davongekommen! Uebrigens habe ich das Kreuz der Ehrenlegion aus den Händen Napoleons im Jahre 1814 nicht als Maler, sondern als Soldat im Angesichte des Feindes erhalten. Ich habe mich nicht bloss der künstlerischen Verherrlichung der französischen



Armeen gewidmet; ich habe ihnen auch als Person einige Dienste geleistet. Fragen Sie Ingres und die anderen Maler, ob sie nach meiner Art ihre Haut zu Markte getragen haben! Manch ein Unglück wäre vielleicht während der Kriege in Afrika nicht geschehen, wenn Obersten, Generäle und Marschälle auf meine Rathschläge gehört hätten. Darum kennen mich auch die Offiziere der Landarmee und der Marine und lassen mir Gerechtigkeit widerfahren. Wie hiess doch der Admiral, der im Jahre 1840, um mir die Ausführung meines Gemäldes der »Eroberung von Lissabon« zu erleichtern, an Bord seines Schiffes ein Scheingefecht veranstalten liess? . . . Aha! Admiral Lalande, ein reizender Mann. Zwei arme Kanoniere verloren bei dieser Uebung das Leben . . . . . Und der Kommandant, der mir zu Ehren Salven abgeben liess . . . Karl! Wie hiess der?« — »Herr Montagnac.« — »Der Brave.«

Allmählich hatten die bunten, wechselnden Eindrücke seines Lebens, die Ehrenbezeigungen, die er auf zahlreichen Reisen von Hoch und Niedrig empfing, seine Phantasie derartig berauscht, dass er sich die grössten taktischen, kriegerischen und diplomatischen Fähigkeiten zutraute. »Er hätte die Trümmer eines geschlagenen Heeres ebenso gut in Sicherheit gebracht wie Ney; er hätte Abd-el-Kader nicht schlechter besiegt als Bugeaud; er glaubt seine Memoiren, wenn auch vielleicht nicht mit derselben Feinheit des Stils wie Chateaubriand, aber doch mit mehr Geist zu schreiben. Er gab dem Könige Ludwig Philipp die besten Rathschläge, und er war der einzige, der im Stande war, bei Kaiser Nikolaus für Worte der Versöhnung Gehör zu finden. Ohne ihn wäre Thiers von dem rasenden Volke am 24. Februar 1848 in Stücke gerissen worden; ohne ihn wäre die französische Gesellschaft in den Junitagen zu Grunde gegangen.« Um das Bild des liebenswürdigen Bramarbas zu vervollständigen, schliesst Theophil Silvestre mit den Worten: »Fügen wir zu diesen Eigenschaften des Soldaten, des Staatsmannes, des Schriftstellers noch die Vorzüge eines Dandy hinzu und zählen wir mit leiser Stimme die vornehmen Damen auf, die in seine Arme gesunken sind.«

In den ersten Jahren nach der Restauration spielte Horace Vernet als Maler ungefähr dieselbe Rolle wie Béranger als Dichter, nur mit dem Unterschiede, dass die gemalte Opposition strafloser ausging, als die poetische. Fast um dieselbe Zeit, als Béranger wegen seiner freisinnigen, den Ruhm der napoleonischen Epoche feiernden Lieder zu drei Monaten Gefängniss und einer Geldbusse von fünfhundert Francs verurtheilt wurde, versuchte man auch einen Schlag gegen den Maler des napoleonischen Kriegsruhms, indem man die Bilder Horace Vernets von dem Salon für das Jahr 1822 ausschloss. Aber der Maler wusste sich schnell zu helfen



und aus diesem Interdikt für sich den schönsten Gewinn zu ziehen. Er veranstaltete in seinem Atelier eine Sonderausstellung von fünfundvierzig Gemälden, welche ein wahrhaft erstaunliches Zeugniss von seiner Vielseitigkeit und seiner fabelhaften Fruchtbarkeit ablegten. Was Heine 1831 von dem »vielseitigen Maler« schrieb, der »Alles malt: Heiligenbilder, Schlachten, Still-Leben, Bestien, Landschaften, Portraits, alles flüchtig, fast pamphletartig«, galt schon für das Jahr 1822. Man sah damals im Atelier neben den beiden figurenreichen Compositionen »Die Schlacht bei Jemappes« und »Die Vertheidigung der Barrière von Clichy«, welch letztere wohl sein bestes Schlachtenbild ist, weil er aus unmittelbarer Anschauung geschöpft hatte, Bildnisse, Marinen, Landschaften, darunter eine Ansicht des Vesuvs, eine büssende Magdalena, eine Odaliske, welche ein Stundenglas hält, den Soldaten von Waterloo, den Tod Poniatowskis, Camoens, der das Manuscript seiner Luisiade aus dem Schiffbruch rettet, Scenen aus Molière, die Niedermetzelung der Mameluken auf Befehl Mehmed Alis und endlich jenes allgemein bekannte Bild, welches das bunte Treiben in seinem Atelier darstellt. Die Wände sind mit Waffen, Uniformen, Kürassen und Trophäen, mit Zeichnungen und Skizzen aller Art dekorirt, vor denen sich neugierige Besucher, Dandys, Offiziere und Soldaten, drängen. Hunde treiben sich umher, nach einem lebenden Pferde wird gezeichnet, zwei Personen kreuzen die Fleurets und einer musicirt — und in diesem Lärm steht der Maler ruhig vor seiner Staffelei und malt. Tiefe Gedanken hatte er nicht auf die Leinwand zu bringen; mithin störte ihn dieser Tumult nicht, der ihm mit der Zeit sogar Bedürfniss wurde und seiner Eitelkeit schmeichelte. Fast zwei Jahrzehnte hindurch behielt das Atelier, welches der Schrecken der Bewohner der Rue de la Tour des Dames war, diese Physiognomie. »Sein Haus fasste alle Scenen des Café Lemblin, des Salon de la Victoire, des Marsfeldes, des olympischen Circus, des Jardin des Plantes und der Barrière du Combat zusammen. Fusssoldaten, Cavalleristen, Artilleristen der Linie und der Nationalgarde, pensionirte Offiziere und Offiziere auf Halbsold, Tanzlehrer, Fechtmeister, Boxer, Trommelschläger, Trompeten- und Waldhornbläser, Modelle beiderlei Geschlechts, Akrobaten, Stallknechte, Piqueurs, Pferde, Affen, Ziegen und Bulldoggen bewegten sich in dieser mit Trophäen, Fahnen, Costümen und Harnischen dekorirten Werkstatt. Der Lärm der Kommenden und Gehenden, die geräuschvolle Lebhaftigkeit der Discussion, der Chorus patriotischer Lieder, das Geschrei der Thiere, Trompetenstösse und Trommelwirbel unterbrachen nicht eine Minute die Improvisationen des lustigen und jeder Sammlung unfähigen Künstlers.«

Zu jener Ausstellung des Jahres 1822 strömte alles zusammen, was



sich zur Opposition bekannte. So wurde durch die Maassregel der Jury gerade das Gegentheil von dem erzielt, was damit bezweckt worden war. Vernet wurde mit einem Male zu einer politischen Persönlichkeit gestempelt, und in seiner wachsenden Popularität äusserte sich der Hass gegen das Regiment der Bourbonen, welches ohnehin nicht auf sicheren Füssen stand. Ludwig Philipp, der Herzog von Orleans, erkannte mit richtigem Blick, wie werthvoll ihm die Freundschaft des Malers werden konnte. Er zeichnete ihn durch seine besondere Gunst aus, und aus Dankbarkeit liess ihn der Maler auf mehreren seiner Gemälde figuriren. Jetzt wollte auch der König Karl X. nicht zurückbleiben und bestellte bei ihm sein Reiterportrait, welches der Künstler zum Mittelpunkte einer grösseren Composition, einer Truppenrevue in den Champs Elysées, machte. Der König war mit diesem Bilde so zufrieden, dass er ihm sofort ein zweites übertrug, welches ihn und die Herzöge von Angoulême und Orleans bei einer Revue in Vincennes darstellen sollte. Ferner erhielt er den Auftrag, einen Plafond für das Louvre zu malen, eine Aufgabe, der er freilich nicht gewachsen war. Im Jahre 1826 wurde er auch zum Mitgliede des Instituts gewählt und mit dem Offizierskreuz der Ehrenlegion dekorirt, so dass das gute Einvernehmen mit der neuen Regierung wenigstens äusserlich wiederhergestellt war. Freilich malte er 1825 den »Abschied Napoleons von seiner Garde in Fontainebleau«, ein Bild, welches zu seinen populärsten und in der That auch wirksamsten gehört, und für den Herzog von Orleans die Schlachten von Hanau, Montmirail, Valmy und Napoleon auf der Brücke von Arcole. Diese Bilder sind bei dem Brande des Palais Royal am 24. Februar von Bayonettstichen durchbohrt, aber noch leidlich wiederhergestellt worden und später in die Sammlung des Marquis von Hertford nach England gekommen. Die Gemälde des »Salons« von 1827, die »Schlacht bei Bouvines« und insbesondere »Edith Schwanenhals sucht den Leichnam Harolds auf dem Schlachtfelde von Hastings«, verriethen eine Hinneigung zu Delacroix und den Romantikern. Aber diese Anlehnung war nur rein äusserlich und ging deshalb schnell vorüber, da sich Vernet nicht lange und ernsthaft genug einer poetischen Stimmung hingeben konnte.

Im Jahre 1828 wurde er als Nachfolger Guérins zum Direktor der französischen Akademie in Rom ernannt, wo er bis zum Jahre 1835 blieb. Die classische Umgebung übte nur insofern einigen Einfluss auf ihn aus, als er Stoffe behandelte, die aus der früheren Geschichte oder dem modernen Leben Roms geschöpft waren. Im Uebrigen blieb er selbst auf Bildern wie »Raffael und Michelangelo begegnen sich auf der Treppe des Vatikans« und »Pius VIII. durch die Peterskirche getragen«, der alte



Improvisator, welcher der Eingebung des Augenblicks folgt und zufrieden ist, ein paar Gruppen hübsch arrangirt zu haben, ohne tiefer auf den Gegenstand einzugehen. Scenen aus dem Räuberleben, wie die »Briganten von Terracina« und die »Beichte des Banditen«, lagen seinem mehr auf die Wiedergabe des Anekdotischen gerichteten Talente schon erheblich näher. Auch das tolle Leben des Pariser Ateliers wurde in der Villa Medici in Rom fortgesetzt. Felix Mendelssohn, welcher den Maler dort besuchte, entwirft in einem seiner Briefe eine Schilderung des römischen Ateliers, die mit der obigen ziemlich übereinstimmt: dieselbe phantastische Dekoration, derselbe Lärm, Jauchzen und Schreien, Trompetengeschmetter und Hundegebell. Gleichwohl fand Vernet in diesen glücklichen Jahren des römischen Aufenthalts, der ihm durch die Anwesenheit seines Vaters, seiner Frau und seiner anmuthigen Tochter Louise, der nachmaligen Gattin von Paul Delaroche, zu einem äusserst angenehmen gestaltet wurde, noch die Zeit, über ein Problem ernsthaft nachzudenken, welches er später sogar wissenschaftlich zu begründen suchte. Er war ein eifriger Bibelleser — man sagt sogar, die Bibel sei fast seine einzige Lectüre gewesen — und behandelte deshalb gern biblische Stoffe, die er jedoch in dieselbe realistische Sphäre hinabzog, wie seine militärischen Bilder. Im Gegensatze zu den Anhängern der classischen Schule suchte er zunächst durch sein glänzendes Colorit die stärksten malerischen Effekte zu erzielen, dann aber auch die Costüme und die landschaftliche und architektonische Umgebung der Realität, das heisst dem modernen Orient zu nähern. Den ersten Versuch dieser Art hat er noch in Rom mit einer »Judith« gemacht, die sich anschickt, den Holofernes zu tödten. Dieses Gemälde hat im Salon von 1831 einen ungewöhnlichen Erfolg gehabt. Heine schildert es in enthusiastischen Ausdrücken, tadelt aber, wie es auch Leopold Robert in einem Briefe aus Rom gethan, die Geberde der linken Hand, welche den Aermel am rechten Oberarm in die Höhe streift, als »metzgerhaft«. Robert nennt dieses Motiv »trivial und gemein«, weil man dadurch an den Henker erinnert wird. Das war kein zufälliger Fehler, sondern eine allgemeine charakteristische Eigenthümlichkeit der Manier des Malers, der sich zu keiner würdigen Auffassung eines grossen Gegenstandes emporschwingen konnte, sondern stets an einem Einzelmotiv, welches ihn einmal durch seine Originalität frappirt hatte, hängen blieb.

Nach der Julirevolution von 1830, welche seinen Protektor und Freund Ludwig Philipp auf den Thron von Frankreich hob, hatte Horace Vernet die Ehre, die diplomatischen Beziehungen Frankreichs zum heiligen Stuhle zu vertreten, da die Mitglieder der französischen Ge-



sandtschaft als Anhänger der Bourbonen nach Neapel geflohen waren. Inmitten einer feindseligen Bevölkerung, die ihn mit Drohbriefen einzuschüchtern suchte, hielt er wacker auf seinem Posten aus, bis die Ruhe wiederhergestellt war. Am 1. Januar 1835 legte er seinen Posten als Direktor nieder. Der Zufall wollte es, dass sein Nachfolger ein Mann wurde, zu welchem er selbst in schroffstem Gegensatze stand und den er unablässig mit den Pfeilen seiner Satire verfolgte, — Ingres.

In Paris warteten seiner grosse Aufgaben. Ludwig Philipp hatte am 1. September 1833 das Dekret unterzeichnet, durch welches das historische Museum in Versailles, à toutes les gloires de la France gewidmet, begründet wurde. Horace Vernet sollte hier ein ausgebreitetes Feld der Thätigkeit finden, und zwar war es zunächst der »Fall von Bona«, dessen Schilderung der König ihm übertrug. Zu diesem Zwecke unternahm er eine Reise nach Algier, der später noch mehrere folgten. Hier versenkte er sich nun mit der ihm eigenen Lebhaftigkeit in das Studium des Orients, dessen bunte Welt ihm auch früher schon sehr sympathisch gewesen war. Hier fand er auch die Lösung des Problems, welches ihn in Bezug auf die Darstellung biblischer Scenen beschäftigt hatte. »Eines Tages, bei einem Ausfluge in die Nachbarschaft von Bona,« so berichtet er selbst in einer 1847 in der Akademie gelesenen Denkschrift, »lag ich in meinem Zelte und las die biblische Erzählung von Rebekka mit ihrem Wasserkrug auf der linken Schulter und wie sie ihn nach rechts bewegte, um Elieser zu gestatten, daraus zu trinken. Diese Beschreibung schien mir etwas schwer verständlich, als ich meine Augen erhob und welchen Anblick hatte? Ein junges Weib, welches einem Soldaten gerade auf dieselbe Weise zu trinken gab, deren Verständniss mir Schwierigkeiten bereitet hatte. Von diesem Augenblicke an ergriff mich die Sehnsucht, dem Zusammenhange nachzuspüren, welcher zwischen den Sitten dieses Volkes (des arabischen), die alle Neuerungen überlebt haben, und den in der heiligen Schrift beschriebenen besteht.« Wenn Horace Vernet auch in den Consequenzen, welche er aus diesen Beobachtungen zog, zu weit ging, so ist doch nicht zu leugnen, dass in denselben viel Wahres steckt, was durch die Reisenden der neuesten Zeit häufig bestätigt worden ist. »Rebekka am Brunnen«, welche im Salon von 1835 erschien, war das erste praktische Resultat dieser Beobachtungen. Es folgten später die »Verstossung der Hagar« (1839), »Juda und Thamar« (1843) »Judith auf dem Wege zum Holofernes« (1847) und der »Barmherzige Samariter« (1848). Auf allen diesen Bildern tritt der geistige Gehalt hinter der glänzenden coloristischen Behandlung der Costüme und des Beiwerks weit zurück. Ungleich besser decken sich Form und Inhalt auf seinen



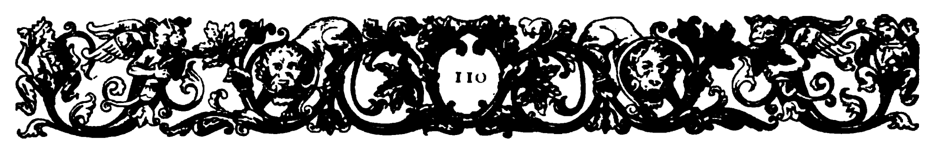
zahlreichen Genrebildern aus dem orientalischen Leben, die zum grossen Theil, in viel höherem Grade als die ähnlichen Arbeiten von Decamps, sittengeschichtlichen Werth besitzen. »Die Eberjagd in der Wüste« (1836), »Sklavenmarkt« (1836 in der Berliner Nationalgalerie), die »Löwenjagd«, die »Post in der Wüste« sind Bilder voll Wahrheit und Leben, welche viele seiner Schlachtengemälde, insbesondere die gleichzeitig entstandenen, für Versailles gemalten (Jena, Friedland und Wagram) aufwiegen. Einheitlicher componirt als diese und glücklicher in der Hervorhebung der Hauptgruppe war die Darstellung der Schlacht von Fontenoy, die schon 1828 auf Befehl Ludwig XVIII. begonnen worden war, aber erst im Salon von 1836 zur Ausstellung kam. In demselben Jahre folgte er einer Einladung des Kaisers von Russland nach Petersburg, wo er mit den grössten Ehren empfangen wurde und den Auftrag erhielt, vier Scenen aus dem russisch-türkischen Kriege von 1826 zu schildern, für deren jede er ein Honorar von fünfzigtausend Francs erhalten sollte. Er bereiste den Kriegsschauplatz und vollendete dann das erste der Reihe, den Sturm auf Varna. Kaum war er wieder nach Frankreich zurückgekehrt, als eine glänzende Waffenthat, die Eroberung von Constantine im Jahre 1837, in König Ludwig Philipp den Gedanken rege machte, dieselbe durch Horace Vernet verewigen zu lassen. Er stellte ihm zu diesem Zwecke einen ganzen Saal des Versailler Schlosses zur Verfügung, und Vernet begab sich von neuem nach Nordafrika, um Studien zu machen.

In Algier wurde ihm eine Aufnahme zu theil wie einem regierenden Fürsten. Durch das lebhafte Interesse und das Verständniss, welches er allen militärischen Einzelheiten entgegenbrachte, gewann er sich die Herzen der Offiziere und Soldaten, und die Kommandanten beeiferten sich, ihm durch Exercitien und Truppenmanöver eine möglichst klare Anschauung von den kriegerischen Ereignissen zu geben, denen er selbst nicht beigewohnt hatte. Er zerlegte sich den Kampf um Constantine in drei Momente, denen er ebensoviele Bilder widmete: den Beginn der Beschiessung am 10. Oktober 1837, die Eröffnung des Sturmes durch das Vorrücken der Colonnen am 13. Oktober und die Einnahme der Stadt mit dem Kampf vor den Thoren. Das Hauptverdienst dieser kolossalen Gemälde liegt in der ausserordentlichen Lebendigkeit der Schilderung, die sich sowohl in den einzelnen Gruppen als in der Bewegung der Massen kundgibt. Die Episode ist freilich auch auf diesen Bildern das Anziehendere. Einen imponirenden Totaleindruck empfängt man nicht. Dass dieser nicht erreicht wurde, lag aber auch im Charakter des zu behandelnden Stoffes. In diesen Kämpfen fehlte es, wenigstens auf fran-



zösischer Seite, an einer gewaltigen Persönlichkeit, welche den ganzen Organismus beseelte und die Massen leitete. Dieser Epopöe fehlte der Held, und deshalb löst sie sich auch in der Geschichte in einzelne, vom Zufall aneinander gereihte Episoden auf. Endlich sind die riesenhaften Aufgaben, welche Vernet sich stellte oder welche ihm gestellt wurden, selbst wenn sich ein grösserer an ihre Lösung gemacht hätte, von der Kunst überhaupt nicht zu bewältigen. Im günstigsten Falle kommt ein Panorama heraus, und die neueste Zeit hat dies auch eingesehen, indem die Künstler die grossen Schlachten des deutsch-französischen Krieges von 1870 und 1871, die von Sedan, St. Privat, Champigny u. s. w., in Rundbildern darzustellen suchten.

Der vierte der sieben Säle im Versailler Schlosse, welche die »Galérie de Constantine« bilden, enthält ausser jenen drei Gemälden noch elf grössere und kleinere, die Vernet sämmtlich in den letzten dreissiger und ersten vierziger Jahren malte. Bei dieser Massenproduction wurde die malerische Ausführung des unerschöpflichen Improvisators immer flüchtiger und dekorativer. Ein Satiriker persiflirte damals diese Schnellmalerei auf einer Carricatur, welche den Künstler darstellte, wie er hoch zu Ross, mit einem Pinsel an einer ungeheuer langen Leinwand vorübergaloppirt und im Galoppiren malt. Am Ende der Leinwand angelangt, hat er auch das Gemälde vollendet. Und doch hatte er damals noch nicht die äusserste Grenze in Bezug auf die räumliche Ausdehnung seiner Bilder erreicht. Eine noch grössere Aufgabe wurde ihm nach der Rückkehr von seiner zweiten Reise nach Russland übertragen, wohin er sich im Jahre 1843 auf den Wunsch des Kaisers begeben, nachdem er noch zuvor in den Jahren 1839 bis 1840 den eigentlichen Orient, Aegypten, Palästina, Syrien und Griechenland bereist hatte. Kaiser Nikolaus empfing ihn wiederum mit den höchsten Auszeichnungen. Er veranstaltete für ihn Paraden und Revuen, er behandelte ihn als gleichgestellten Freund und nahm ihn auf einer Reise nach dem Kaukasus mit sich. Der Kaiser und er ertrugen alle Strapazen, Frost und Kälte, während die übrige Umgebung in bittere Klagen ausbrach, und deshalb durfte sich der Maler dem Kaiser gegenüber manches freie Wort erlauben, was anderen Freiheit oder Leben gekostet hätte. Als ihm der Kaiser eines Tages den Vorschlag machte, ein Bild zu malen, welches die Theilung Polens zum Gegenstande hätte, gab ihm der Künstler zur Antwort: »Sire, ich habe niemals den gekreuzigten Christus gemalt.« Die künstlerische Frucht dieser Reise war ein riesiges Gemälde, die »Erstürmung von Wola«, welche der Einnahme von Warschau voraufging. Das Bild, jetzt im Petersburger Winterpalais, wurde ihm mit hunderttausend Francs bezahlt.



Nachdem er im Jahre 1844 noch einmal Algier besucht, machte er sich daran, die grösste Aufgabe seines Lebens zu bewältigen. Die Waffenthat, die er verherrlichen sollte, war an und für sich nicht besonders ruhmvoll. Es war die am 16. Mai 1843 erfolgte Einnahme der Smala, des Lagers von Abd-el-Kader, einer wandernden Stadt, in welcher sich zwanzigtausend Menschen mit zahlreichen Thieren und grossen Schätzen befanden. Zwei Cavallerieregimenter, die Spahis und die Jäger von Aumale hatten genügt, um diese That zu vollbringen, die nur dadurch so vollständig gelang, dass Abd-el-Kader selbst im Lager nicht zugegen war und die Uebrigen nicht auf einen Ueberfall vorbereitet waren, sondern vollständig überrascht wurden. Die unermessliche Beute, welche den Siegern in die Hände fiel, die phantastische Pracht des Orients, welche sich ihnen dabei aufthat, die Scenen des Schreckens und der komischen Verwirrung, die sich ereigneten, da auch der ganze Harem Abd-el-Kaders sich im Lager befand—alle diese Umstände trugen dazu bei, dieses für den Lauf des Krieges keineswegs entscheidende Ereigniss zu einer glorreichen That zu stempeln, die Ludwig Philipp klug genug war auszubeuten, um seinen bereits wankenden Thron zu befestigen. Vernet befand sich hier so recht in seinem Element. Unbekümmert um den Totaleffekt reihte er Episode an Episode, wie sie ihm von den Theilnehmern des Ueberfalls erzählt worden waren. Die meisten der dargestellten Personen sind Portraits nach der Natur. Einer der Kämpfer, ein Sergeant, der im Vordergrund rechts zu sehen ist, interessirte den Künstler ganz besonders. Der Arme hatte Wunder der Tapferkeit verrichtet, die aber nicht bemerkt worden waren, so dass ihm das heiss ersehnte Kreuz der Ehrenlegion entgangen war. Vernet beschloss nun, dieses Versäumniss wieder gut zu machen. Er tröstete den Braven und malte ihn mit dem Kreuz auf der Brust. Einige Tage darauf kam der König, um das Bild zu besichtigen. Er sprach seine volle Anerkennung aus und sagte zum Schluss: »Herr Vernet, Sie haben ein Meisterwerk geschaffen.« Als Vernet nachdenklich schwieg, fuhr der König fort: »Was fehlt Ihnen denn? Sind Sie selbst nicht damit zufrieden?« — »Ach, Sire!« erwiderte der Künstler. »Ich bin untröstlich. Ich muss den ganzen Waffenrock dieses Sergeanten da wieder auswischen. Ich habe ihm das Kreuz der Ehrenlegion auf die Brust gemalt, und der brave Mann besitzt es nicht. Er hat es verdient, ohne es erhalten zu haben.« »In diesem Falle,« sagte lächelnd der König, »wischen Sie nichts aus. Das Kreuz steht der martialischen Miene dieses Soldaten zu gut. Nennen Sie mir seinen Namen, und ich werde sehen. Wischen Sie nichts aus, Herr Vernet.« Drei Tage später kam der Sergeant und fiel dem



Maler weinend um den Hals. Jetzt trug er wirklich das Kreuz auf der Brust.

Die Einnahme der Smala ist sechsundsechzig Fuss lang und sechzehn Fuss hoch. Es ist das grösste Gemälde, das jemals gemalt worden ist.*) Bei solchen Dimensionen ist es unmöglich, es mit einem Blicke zu übersehen, worauf auch schon seine Composition angelegt ist, die keinen einheitlichen Eindruck anstrebt, sondern, wie schon bemerkt, sich in lauter Episoden ernster und komischer Art auflöst. Um einen Anblick des Ganzen zu gewinnen, muss man sich, wie Theophil Silvestre boshaft bemerkt, in einer Entfernung von mindestens hundertundsechzig Schritt aufstellen, und aus einer solchen Entfernung sieht man selbstverständlich überhaupt nichts mehr. Zehn Monate hatte er an diesem Riesenbilde gearbeitet, ohne dass seine Kraft dadurch erschöpft worden wäre. Nach kurzer Pause begann er schon ein neues Werk, die »Schlacht bei Isly«, welche Marschall Bugeaud mit Hülfe des Obersten Yussuf gegen die Marokkaner gewann. Die Action war auch nicht besonders folgenschwer, da der Kaiser Abderrhaman schon vorher alle französischen Forderungen zugestanden hatte. Indessen wurde sie ebenso geschickt ausgenützt, wie die »Wegnahme der Smala«, und Horace Vernet schuf eine neue grosse Leinwand, auf welcher er auch als Landschaftsmaler zu glänzen suchte.

Es war der letzte grosse Erfolg, den Vernet zu verzeichnen hatte. Die Kritik hatte sich niemals besonders günstig über ihn geäussert. Er hatte ihr getrotzt, weil er sich des Beifalls der Menge sicher wusste. Nun begann ihn aber auch dieser zu verlassen. Wohl ehrte ihn der Präsident der Republik und nachmalige Kaiser Napoleon III. durch Aufträge und Auszeichnungen. Er malte für ihn die »Einnahme von Rom« im Jahre 1849, und nahm auch am Krim-Kriege theil, aus welchem er die »Schlacht an der Alma« und den »Sturm auf den Malakoff« darstellte. Aber seine Zeit war vorüber und seine Kraft war gebrochen. Die Historienmalerei grossen Stils war auf seinen Schultern emporgestiegen, und noch bei Lebzeiten wurde der masslos gefeierte Mann vergessen. Die Weltausstellung von 1855, auf welcher er mit einundzwanzig seiner berühmtesten Gemälde vertreten war, warf noch einen vorübergehenden Glanz auf sein einsames Leben. Mit Decamps, Delacroix, Delaroche und Ingres erhielt er die höchste Auszeichnung. Damit war

*) Am nächsten ist dem französischen Künstler der Berliner Maler Anton von Werner mit seinem, später in Glasmosaik für die Berliner Siegessäule ausgeführten Gemälde, die »Einigung der deutschen Stämme«, gekommen, welches fünfundsiebenzig und einen halben Fuss lang, aber nur dreizehn Fuss hoch ist. Die neueren Panoramen sind bei diesem Vergleiche natürlich ausgeschlossen.



aber seine Rolle im öffentlichen Leben abgeschlossen. Der joviale, leichtblütige Mann gab sich düsterer Schwermuth hin, weil die Sonne der Popularität, welche sein Lebenselement bildete, für ihn untergegangen war. Er starb am 17. Januar 1863.

Seit Rubens hat es keinen Maler von gleicher Fruchtbarkeit gegeben. Aber man muss sich hüten ihn anders als hinsichtlich der Fruchtbarkeit mit Rubens zu vergleichen. »Rubens' Genie ergiesst sich in unsterblichen Strahlen, die Verve Horace Vernets verläuft in ephemere Gemeinplätze; der Meister von Antwerpen vertritt die triumphirende Beredsamkeit der Kunst, der Macher von Paris wiederholt unaufhörlich das nämliche Geschwätz; der eine ist der Löwe, der andere der Affe.« So durfte noch bei Lebzeiten des Malers ein französischer Kritiker schreiben, dem die Nachwelt nicht einmal Unrecht geben kann. Mit Vernet lebten noch einige andere Militärmaler, welche neben derselben Leichtigkeit des Schaffens eine grössere Schärfe der Charakteristik und eine tiefere Empfindung besassen. Nicolaus Toussaint *Charlet* (1792—1845), den fruchtbarsten unter ihnen, haben wir schon als den Freund Géricaults kennen gelernt. Während Charlet mit grösstem Glück den volksthümlichen Ton zu treffen und namentlich die humoristische Seite des Soldatenlebens mit kecker Hand zu schildern wusste, suchte August Marie *Raffet* (1804 — 1860), ein Schüler von Gros, der sich wie Charlet zur Verbreitung seiner Zeichnungen ausschliesslich der Lithographie bediente, den Soldaten im Kampfe auf. Mit grosser Lebendigkeit und Wahrheit hat er die Kriege der dreissiger, vierziger und fünfziger Jahre nicht, wie Horace Vernet, nach den Erzählungen der Combattanten, sondern aus eigener Anschauung geschildert. Er wohnte der Belagerung von Antwerpen, der Eroberung von Constantine und der Einnahme von Rom bei und machte den Krimkrieg mit. Als ein Soldatenkind, welches in militärischen Traditionen aufgewachsen war, beherrschte er das militärische Detail mit gleicher Sicherheit wie Vernet, hatte aber vor diesem den Vorzug, dass er stets innerhalb der Grenzen der Wahrheit blieb, indem er seiner Kunst nichts zumuthete, was ausserhalb ihres Machtkreises lag. Trotz seiner durchaus realistischen Begabung fehlte es ihm nicht an Poesie, wie die Geisterrevue der grossen Armee vor Napoleon nach dem Gedichte »Die nächtliche Heerschau« von Zedlitz beweist. An Tiefe der Empfindung, und in gemüthvoller Darstellung übertraf beide Hippolyte *Bellangé* (1800—1866), ebenfalls ein Schüler von Gros, der aber, wie die meisten seiner Ateliergenossen, durch die classische Richtung des Lehrers nicht im mindesten beeinflusst wurde*) Auch Bellangés Ruhm ist

*) Jules Adeline, Hippolyte Bellangé et son oeuvre. Paris 1880.



bei seinen Lebzeiten durch den Generalpächter der militärischen Malerei, Horace Vernet, verdunkelt worden, obwohl es nicht an gleichzeitigen, scharfblickenden Kritikern gefehlt hat, welche das flimmernde Katzengold von dem echten Metall zu unterscheiden wussten. »Bellangé, Charlet und Raffet,« so schrieb der geistvolle Historiker der »Salons«, Theophil Thoré, im Jahre 1845, »sind die drei Künstler, welche sich am besten auf die Darstellung der Troupiers des Kaiserreichs, dieses heute fast verschwundenen Typus, verstehen, und sie werden sicherlich nächst Gros die Geschichtsschreiber dieser kriegerischen Epoche werden.« Die Nachwelt hat dieses Urtheil bestätigt. Auch Bellangé begann mit der Lithographie, schwang sich dann zu kleinen Genrebildern aus dem Soldatenleben und dem Leben der Bauern empor, denen nicht selten ein humoristischer Zug beigemischt war, und debütirte endlich im Salon von 1834 mit einer grösseren Composition, »Napoleon bei der Rückkehr von Elba«, welche ihm nicht nur das Kreuz der Ehrenlegion einbrachte, sondern auch seinen Namen mit einem Schlage populär machte. Bellangé war kein hervorragender Colorist und legte auch auf die feinere Durchbildung der Formen keinen besonderen Werth. Seine Zeichnung ist aber äusserst lebendig und namentlich in den Umrissen scharf und keck, und mit dieser Art des Zeichnens harmonirt sein unruhiges, buntes und hartes Colorit auf das beste. Wie er den kleinen Mann im grauen Ueberrock darstellte, dort, wie er bei der Landung dem ihm entgegengesendeten Linienregiment furchtlos gegenübertritt und die alte Liebe der Soldaten zu ihrem General und Kaiser wachruft, ein anderes Mal, wie er am Abend nach der Schlacht von Wagram von einer Anhöhe herab die in einem Hohlweg vorüberziehenden verwundeten Oesterreicher grüsst (1838, im Museum von Leipzig), in dieser Gestalt ist der »kleine Corporal« legendarisch und typisch geworden. Nach seinem ersten Erfolge stieg Bellangé schnell in der allgemeinen Werthschätzung. Die »Rückkehr von Elba« wurde ihm mit 5500 Frcs. bezahlt, im Jahre 1837 erhielt er aber bereits 10,000 Frcs. für die »Schlacht bei Wagram«, welche die Regierung für das Museum in Versailles ankaufte, in welchem Bellangé auch noch durch andere Werke vertreten ist. In demselben Jahre erhielt er einen Ruf als Conservator des Museums von Rouen, dem er freudig folgte. Hier schuf er siebzehn Jahre in der Einsamkeit eines romantisch gelegenen Ateliers eine lange Reihe von Werken. Damals war Paris noch nicht in dem Sinne wie heute der künstlerische und überhaupt geistige Mittelpunkt Frankreichs. Damals gingen noch aus den Ateliers der Provinzen Meisterwerke hervor, welche zu ihrer Reife der Pariser Luft nicht bedurft hatten. In Rouen entstanden fast alle jene Bilder, welche Bellangé für das Museum



in Versailles gemalt hat und die trotz ihres bescheidenen Maassstabes einen siegreichen Platz neben den Riesenflächen Vernets behaupten, weil in ihnen viel mehr wahre Empfindung und echte Gefühlswärme lebt. Es sind die »Schlacht bei Wagram« (1837), die »Schlachten von Loano und Friedland« (1838), die »Schlacht von Altenkirchen« (1839), die »Schlacht an der Corogne« (1843), die »Schlacht von Ocanna« (1845). Dann ist aus jenen Jahren noch der »Abend vor der Schlacht an der Moskwa« zu erwähnen, wo die alten Grenadiere sich vor dem Zelte Napoleons um das gerade angekommene Portrait des Königs von Rom von Gérard drängen, die »Schlacht bei Marengo« für das Museum in Rouen, »Napoleon kommt einem Verwundeten nach der Schlacht bei Wagram zu Hülfe«, das »Schlachtfeld von Waterloo« und die »Episode aus dem Rückzuge aus Russland«. In den drei letzten Bildern macht sich bereits Bellangés ausserordentliches Talent für tragische Episoden geltend, welche sehr geschickt zwischen dem Heroischen und dem Sentimentalen die Mitte halten, wobei es freilich vorkommt, dass sich hier das eine, dort das andere Element vordrängt. Das »Schlachtfeld von Waterloo«, auf welchem die Leichen der Grenadiere von der alten Garde in dichten Reihen und Schichten neben und auf einander liegen, war durch die stolzen Verse aus den »Messéniennes« von Casimir Delavigne inspirirt worden:

On dit qu'en voyant couchés sur la poussière,
D'un respect douloureux frappé par tant d'exploits,
L'ennemi, l'oeil fixé sur leur face guerrière,
Les regarde sans peur pour la première fois. *)

Wie sich in den messenischen Gesängen des Dichters der zornig-elegische Schmerz über den Sturz der französischen Weltherrschaft und das Verbleichen des französischen Kriegsruhms ausspricht und wie der Dichter durch den Hinweis auf den griechischen Freiheitskampf sein Volk aus der thatenlosen Träumerei und der politischen Erschlaffung aufzurütteln suchte, so war es auch die Absicht des Malers, der ein glühender, aufrichtiger Patriot war, ohne das falsche, theatralische Pathos und den bramarbasirenden Chauvinismus eines Vernet, durch die schlichte, einer jeden Rhetorik entkleidete Vorführung der Thaten und Leiden der napoleonischen Heere dem entnervten Geschlechte seiner Zeit und namentlich der behäbigen, sich ihres Wohllebens freuenden und jeder tieferen Regung abholden Bourgeoisie der vierziger Jahre einen Spiegel vorzuhalten, aus

*) Man sagt, dass der Feind, als er sie auf dem Sande liegen sah, mit schmerzlicher Achtung vor so vielen Heldenthaten das Auge auf ihr kriegerisches Antlitz heftete und sie zum ersten Male ohne Furcht ansah.



welchem ihre eigene, verschwommene und stupide Physiognomie in ihrer ganzen Erbärmlichkeit zurückstrahlte. Aber die Bourgeoisie wollte von diesen Gemälden nichts wissen. Es war jenes Publikum, das, wie sich Adeline treffend ausdrückt, »vor den gigantischen Leinwandflächen Vernets ausser sich gerieth und sich von seinen theatralischen und schwülstigen Compositionen nur losmachte, um die larmoyanten Sujets eines Paul Delaroche zu bewundern«. Erst das Publikum der fünfziger und sechziger Jahre lernte die ergreifenden Schöpfungen Bellangés, der in späteren Jahren an Verve, Schneidigkeit und Energie des Ausdrucks nur noch zunahm, in ihrem vollen Umfange würdigen. Unsere Zeit ist sich aber erst vollkommen über die Stellung Bellangés in der Geschichte der französischen Kunst klar geworden, nachdem sie Zeuge dessen gewesen ist, dass sich die moderne französische Kriegsmalerei durch de Neuville, Detaille, Berne-Bellecour und zahlreiche andere ganz in dem Geiste Bellangés weiter entwickelt hat, ohne auch nur einen Blick auf Horace Vernet zurückzuwerfen.

Die Schlacht von Waterloo gab ihm noch den Stoff zu zwei Schöpfungen, die zwar in die letzten Jahre seines Lebens, 1865 und 1866, fallen, die aber an dramatischer Kraft, an Wucht des Ausdrucks und an heroischer Haltung alle seine früheren Arbeiten übertreffen. Victor Hugos meisterliche Schilderung der Schlacht in den »Misérables« hatte seine Phantasie so lebhaft angeregt, dass er zunächst den Moment darstellte, wie die Reiterei jenen gewaltigen, aber vergeblichen Angriff auf die auf den Höhen von Hougomont postirten englischen Carrées unternahm, wobei es galt, einen Hohlweg zu überwinden, der das stark ansteigende Terrain mitten durchschnitt. »Diese ganze Cavallerie,« schreibt Victor Hugo, »ergoss sich über das Plateau; es war wie der Eintritt eines Erdbebens.« Diese Worte des Dichters hat der Künstler mit einer für einen sechzigjährigen Mann wahrhaft erstaunlichen Kraft versinnlicht. Wie ein Orkan brausen die Kürassiere mit geschwungenen Säbeln die Höhen hinauf. Die Spitze der Reitermassen ist in eine dichte Wolke von Staub und Pulverdampf gehüllt. Einzelne Pferde, die Kugeln erhalten haben oder scheu geworden sind, brechen seitlings aus den Reihen heraus. Ein Pferd bricht mit seinem Reiter sterbend zusammen, andere liegen todt oder verwundet im Vordergrunde. Weiter links sieht man die schnaubenden Rosse mit dem Aufgebot aller Kräfte die diesseitige Höhe des Hohlwegs erklimmen, während andere noch in die Tiefe hinuntersprengen. Es gibt Gemälde Bellangés, welche den Stempel ihrer Entstehungszeit an sich tragen und daher nur im Zusammenhang mit dieser zu würdigen sind. Die »Kürassiere von Waterloo« sind dagegen



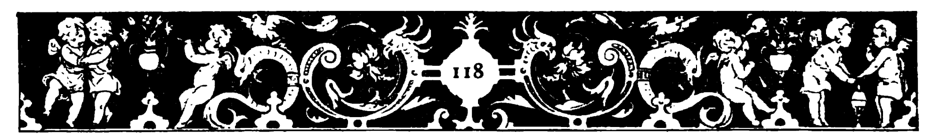
ein Werk von ausschliesslich künstlerischen Eigenschaften, ein Werk, in welchem der Genius jene überzeugende Sprache redet, welche von allen Zeiten und von allen Völkern verstanden wird. Nur ein zweites modernes Kriegsbild, welches — ein merkwürdiges Zusammentreffen! — einen gleichen Moment aus der Entscheidungsschlacht behandelt, welche dem Neffen des Besiegten von Waterloo den Thron kostete, Franz Adams »Cavallerie-Attaque während der Schlacht bei Sedan«, kann sich an Wucht der Darstellung und Lebendigkeit der Schilderung mit dem Gemälde Bellangés messen. Dasselbe ging für zwanzigtausend Francs in das Museum von Bordeaux über. Auf dieses Werk folgte zunächst eine Serie von fünfzehn Federzeichnungen zu dem Romane »Waterloo« von Erckmann-Chatrian, welche in ihrer geistreichen Lebhaftigkeit dem grossen Bilde ebenbürtig sind. Eines dieser Blätter, »Der Kürassier von Ligny«, — es ist eine Episode aus den Kämpfen in den Strassen des Dorfes dargestellt — wird selbst durch Alphons de Neuvilles vielbewundertes »Le Bourget« nicht in den Schatten gestellt. Im Jahr 1866 behandelte er dann den Schlussact der Katastrophe von Waterloo, »la Garde meurt . . .«, den Tod der alten Garde: inmitten von hohen Leichenhaufen die letzten der Grenadiere, der Grognards, der alten Brummbären, einige noch feuernd, andere, die ihre letzten Patronen verschossen haben, die Fäuste trotzig dem Feinde entgegenballend, andere wieder in dumpfer Resignation den Tod erwartend. Es ist ein Bild von erschütternder Tragik, ein würdiges Denkmal für jene tapfern Krieger, deren Heldengrösse Freund und Feind bewundernd anerkannten. Noch auf seinem Todtenbette — er starb am 10. April 1866 — beschäftigte den Maler die Tragödie von Waterloo. Der Sterbende liess sich die Feder reichen und zeichnete mit schwacher Hand eine flüchtige Skizze, auf welcher man Napoleon auf dem Schlachtfelde inmitten seiner Grenadiere erkennt. Die »sterbende Garde« verkündete den Ruhm des Malers auf der Weltausstellung von 1867 neben jener rührenden Episode aus den Kämpfen von Sebastopol, welche unter dem Namen »Die beiden Freunde« eine Hauptzierde des Salons von 1866 bildete und dem Maler auch die Gunst des grossen Publikums gewann. Auf diesem Gemälde sah man die Leichen zweier Offiziere in jugendlichem Alter, welche das Schlachtenloos zu gleicher Zeit getroffen und die, im Tode wie im Leben vereint, mit verschlungenen Händen neben einander liegen.

Derselbe Künstler, der so tragische und ergreifende Saiten anzuschlagen wusste, war zugleich ein liebenswürdiger Humorist. Während seines langjährigen Aufenthalts in Rouen hatte er das Leben der Bauern in der Normandie und der Bretagne und die Philister der kleinen Städte



mit scharfen Blicken beobachtet und daraus eine Fülle von komischen Motiven für Aquarelle, Federzeichnungen und Lithographien geschöpft, die er mit knappen, charakteristischen Devisen versah. Viele dieser Blätter, die eine weite Verbreitung fanden, behandeln auch sein Lieblingsthema, die Verherrlichung Napoleons und seiner Armee. Sie haben für das Volk eine ähnliche Rolle gespielt, wie Thiers' »Geschichte des Consulats und des Kaiserreichs«: sie haben den Begriff der unvergänglichen ‚Gloire' Frankreichs so lange gepredigt, bis jene unheilvolle Saat aufging, welche die Früchte von 1870 und 1871 zeitigte. Eines dieser Blätter ist für den Geist, welchen Bellangé verbreitete, besonders charakteristisch. Der Pfarrer des Dorfes hat einen Bauern besucht und ihm seine geistliche Ermahnung zu Theil werden lassen. Der Bauer aber, zu welchem seine Kinder mit gläubiger Bewunderung emporblicken, weist mit der Hand auf ein unter dem Kaminsims hängendes Bild des kleinen Korporals und sagt: »Sehn Sie, Herr Pfarrer, für mich ist der da ... der ewige Vater!« Sein aus 43 Blättern bestehendes Sammelwerk »Types de la grande armée« ist unter dem Titel »Die Soldaten der französischen Republik und des Kaiserreichs« auch in Deutschland vielfach verbreitet.

Erst die Nachwelt hat Bellangé den ihm gebührenden Platz eingeräumt, während er bei Lebzeiten durch Horace Vernet und durch Paul Delaroche völlig in den Schatten gestellt wurde. *Paul* — eigentlich Hippolyte — *Delaroche* war der Abgott der Menge, welche keine tiefen Emotionen, keine wilden Gefühlsstürme liebt, wie sie der geniale Delacroix zu erregen wusste. Er stellte sich mit richtigem Verständniss für diese Neigung des Publikums frühzeitig in die Mitte zwischen Ingres und Delacroix, so dass weder die strenge Zeichnung und die nüchterne Formengebung des einen, noch die gewaltige coloristische Gluth des anderen die Oberhand gewann. In einer schlaffen, ermüdeten Zeit, welche die Kraft verloren hatte, selbst Geschichte zu machen, führte er die Geister aus der unerquicklichen Gegenwart in die historische Vergangenheit und suchte seine Zeitgenossen über ihre eigene politische Misère dadurch zu trösten, dass er ihnen in schonender Form nicht minder betrübende Thatsachen aus früheren Zeiten erzählte, aus welchen sie mit schmerzlicher Genugthuung entnehmen konnten, dass es anderen Leuten auch nicht besser ergangen. Selbst Heine, der sonst die Politik, die Regierung, den König, die Minister und die Künstler des »Juste-milieu« mit bitterem Spotte verfolgte, liess sich durch die gleissnerische Vortragsweise des vollkommensten Repräsentanten dieses »Juste-milieu« in der Malerei so blenden, dass er über dem Interesse an den historischen Stoffen die geistige Leere, die Energie-



losigkeit und den hohlen Flitterkram dieser Theatermalerei übersah. Gab ihm doch der »Cromwell am Sarge Karls I.« die willkommene Veranlassung zu langathmigen Declamationen über den Königsmord und zu politisch-satirischen Excursionen, mit welchen er seine Feuilletons zu würzen liebte. Sonst hat er den künstlerischen Charakter des Malers richtig definirt, indem er ihn einen »graziösen Niederländer« nannte, wobei er besonders im Hinblick auf die malerische Behandlung der Stoffe an van Dyck dachte. »Er nähert sich am meisten der flämischen Schule; nur dass die französische Grazie etwas zierlich leichter die Gegenstände behandelt und die französische Eleganz hübsch oberflächlich darüber hinspielt«. Deutschen Künstlern, welche von einem ernsteren Streben beseelt waren, blieb die innere Hohlheit des Delaroche schon zu einer Zeit nicht verborgen, als er noch im Zenith seines Ruhmes stand. So machte sich schon Anselm Feuerbach, welcher sich im Anfang der fünfziger Jahre in Paris aufhielt, über einen deutschen Maler lustig, der vor dem »Herzog von Guise« und den »Söhnen Eduards« herumspukte und schliesslich »die rothen Tricothosen des Delaroche im Triumph nach Deutschland« einführte.*)

Paul Delaroche**) wurde am 16. Juli 1797 in Paris als der Sohn eines Taxators von Kunstgegenständen geboren. Da sein älterer Bruder den Beruf eines Historienmalers erwählt hatte, sollte er sich auf den Wunsch des Vaters gegen seine Neigung der Landschaftsmalerei widmen, deren Studium er auch unter Watelet begann, ohne freilich zu einem rechten Erfolge zu kommen. Um so grösser war seine Freude, als sein Bruder den künstlerischen Beruf aufgab und er seiner Neigung folgen durfte. Er trat in das Atelier von Gros ein, in welchem er vier Jahre den ernstesten Studien widmete. Die Richtung seines Meisters, wie sie sich namentlich in den »Pestkranken von Jaffa« und dem »Schlachtfelde von Eylau« ausspricht, kam seinem auf kritische Reflexion gerichteten und einer nüchternen Auffassung der Dinge huldigenden Geiste durchaus entgegen. Wo Gros nicht unter dem Banner des Davidschen Classicismus stand, hatte er bereits dem modernen Realismus in Bezug auf die malerische Behandlung der Stoffe, der Uniformen und Gewänder Concessionen ge-

---

*) Ein Vermächtniss von Anselm Feuerbach. Wien 1882. S. 83.

**) Henry Delaborde, Etudes sur les Beaux-Arts. Bd. II. Paris 1857. Ders., Oeuvre de Paul Delaroche reproduit en photographie. Paris 1858. Charles Blanc, Paul. Delaroche in »Histoire des Peintres«. J. Ruutz Rees, Paul Delaroche. London 1880. — Es ist für die Werthschätzung, in welcher Vernet und Delaroche bei den heutigen Franzosen stehen, bezeichnend, dass ihnen noch keine jener grossen illustrirten Monographien gewidmet worden ist, wie sie allen übrigen Meistern dieses Jahrhunderts zu Theil geworden sind.



macht. Und hier war es, wo auch Delaroche anknüpfte, ohne sich im Uebrigen durch die immer noch herrschende Neigung für die Antike beeinflussen zu lassen. Sein erstes Bild »Der kleine Joas wird durch Josabeth vom Tode gerettet« erschien im Salon von 1822, in demselben Salon, in welchem Delacroix mit seiner »Barke des Dante« das Programm der romantischen Schule veröffentlichte, während Ingres schon drei Jahre früher seine Tendenz durch zwei Gemälde, »Die Odaliske« und »Angelika«, demonstrirt hatte. Die Erstlingsarbeit des Delaroche zeigte bereits eine so überraschende Selbständigkeit der Auffassung, dass sogar Géricault dadurch gefesselt wurde und zu Delaroche in nähere Beziehungen trat, die, obwohl sie durch den Tod Géricaults bald unterbrochen wurden, für jenen erspriesslich waren. Er erkannte nunmehr klar das Ziel, auf welches er loszusteuern hatte. Die Leidenschaftlichkeit und das dramatische Pathos eines Delacroix konnte er nicht erreichen, weil in seinem Innern nicht jene Flamme glühte, welche das untrügliche Zeichen des Genius ist. Er besass aber einen reichen Fond an Empfindung, welche sich im Kreise des Sentimentalen und Melancholischen bewegte, und mit diesem stattete er seine Figuren aus, die so correct geformt waren wie diejenigen von Ingres, nur mit dem Unterschiede, dass sie Delaroche durch schillernden Farbenglanz und reiche Gewänderpracht der Realität des Lebens näherte. Die Gemälde für den Salon von 1824, »Filippo Lippi und Lucrezia Buti«, »St. Sebastian«, »Vincenz von Paula predigt vor Ludwig XIII.« und die »Jungfrau von Orleans im Gefängniss von dem Kardinal von Winchester verhört«, bezeichnen die Zeit des Uebergangs von der classischen Formensprache zu dem historischen Genre mit romantischer Empfindung. In dem zuletzt genannten Bilde war dieser Uebergang bereits vollzogen. Es war zugleich bezeichnend für die ganze Geistes- und Geschmacksrichtung des Malers. Er hütete sich, den Stier an den Hörnern zu packen, den Höhepunkt eines Ereignisses darzustellen, wie es Delacroix that, sondern er stellte entweder den Augenblick vor oder den Moment nach einer tragischen Entscheidung, einem schreckensvollen Ereigniss dar. In die immer mehr vollendete Realität der äusseren Schilderung, welche jede Figur, jedes Gewand, jede Waffe, jedes Geräth dem Beschauer fast greifbar machte, trat das Grauen oder die Vorahnung von etwas Entsetzlichem als unheimlicher Gast hinein. Die Atmosphäre, welche auf diesen Bildern von Delaroche lagert, lässt sich mit der bleiernen Luft vergleichen, die auf das Nahen eines schweren Gewitters deutet. Aber bei Delaroche kommt es niemals zu einer Entladung. Immer dieselbe Schwüle, dieselbe ängstliche Empfindung, dass sich etwas ereignet hat oder sich ereignen muss, was



die Nerven in Spannung hält, und wie gern spielt die blasirte Menge mit solchen das Nervensystem aufreizenden Empfindungen, denen sie sich jederzeit entziehen kann, sobald sie einem Bilde, welches solche Gefühle rege macht, den Rücken kehrt! Diese Lust am Grauenvollen und Entsetzlichen ist ein in der menschlichen Natur tief begründeter Zug, der bei manchen Racen stärker ausgebildet ist als bei anderen, bei den Romanen mehr als bei den Germanen, der zu Zeiten zurücktritt, aber durch keine Cultur und durch keine Verfeinerung der Sitten herauspolirt werden kann. Die Wirkung, welche die blutigen Circusspiele auf das kaiserliche Rom ausübten, wird heutzutage, wo die öffentliche Ordnung nur noch in Spanien und im spanischen Amerika Stiergefechte gestattet, durch gemalte Greuelthaten ersetzt. Delaroche war der Erste, welcher diese Neigung des Menschengeschlechts systematisch ausbeutete, freilich noch in so zahmer Weise, dass er uns heute bereits als ein schlechter Virtuose erscheint. Die modernen Historienmaler Frankreichs gehen ungleich herzhafter vor und scheuen vor Blut und Leichen, vor Mord und Todtschlag, vor der Darstellung der entsetzlichsten Foltern nicht zurück. In Deutschland hat Gabriel Max die Rolle des Delaroche unter raffinirter Benutzung der auf dem Gebiete der Schreckensmalerei inzwischen gemachten Fortschritte mit grossem Erfolge gespielt, bis dieser und jene in neuester Zeit wieder durch den russischen Maler Wereschagin übertrumpft wurden, der die letzte Spur von menschlicher Empfindung aus der Kunst herausfegen will und mit seinem Pinsel wirthschaftet, wie ein asiatischer Despot mit seinem Jatagan.

Die Gemälde, welche Delaroche im Salon von 1827 ausstellte, zeigen ihn bereits in seiner vollsten Entwicklung und ganz innerhalb der Stoffkreise, welche seine Empfindung am lebhaftesten beschäftigten. Es waren hauptsächlich drei Scenen, in welchen der Eindruck eines soeben geschehenen oder eines bevorstehenden schrecklichen Ereignisses sich in einer grösseren Zahl von Figuren widerspiegelte: »Die Rettung des jungen Edelmannes Caumont de la Force aus den Greueln der Bartholomäusnacht«, »Die Ermordung des Parlamentspräsidenten von Toulouse Duranti durch den Pöbel« (im Museum zu Königsberg) oder eigentlich der Augenblick vor derselben, wie der Pöbel in das Kloster, in welches sich derselbe geflüchtet, eindringt und ihn mitten aus seiner Familie herausreisst, um ihn draussen umzubringen, und endlich der »Tod der Königin Elisabeth« (im Louvre). Die entschlossene Rücksichtslosigkeit der Romantiker, welche zwischen sich und den Classicisten das Tafeltuch durchschnitten, hatte auch Delaroche ermuthigt, in den Gesichtsausdruck seiner Figuren die ganze Energie zu legen, deren er überhaupt fähig war, und



auch in den Grössenverhältnissen seinen Gemälden den Charakter eines Historienbildes im Sinne der alten Schule zu verleihen. Diese Gemälde, zu denen sich noch eine Episode aus den Kämpfen des letzten Stuart gesellte, »Flora Mac-Donald bringt dem nach der Schlacht bei Culloden in eine Höhle geflüchteten Prätendenten Lebensmittel«, erzielten einen durchschlagenden Erfolg bei der Menge, die sich namentlich an den buntschillernden Sammet- und Seidengewändern und den Juwelen der Hofdamen, welche die im Todeskampfe auf Teppichen am Boden liegende Königin umgaben, nicht satt sehen konnte. Ungleich bedeutender in der vielseitigen Charakteristik der zahlreichen Figuren und zugleich von reicherer dramatischer Bewegung war die »Ermordung Durantis«, welche auch an Wahrheit und Schlichtheit der Darstellung seine meisten übrigen Werke übertraf, die fast sämmtlich unter einer theatralischen Inscenirung leiden. Für den Salon von 1831 schlug er wieder neue Seiten aus dem grossen Märtyrerbuche der Geschichte auf: »Die Söhne Eduards im Tower«, ängstlich aneinander geschmiegt, während schon ein durch die Thür dringender Lichtschimmer das Nahen der Mörder verräth (im Louvre), »Cromwell am Sarge des enthaupteten Königs Karl I.« (im Museum von Nimes), »Richelieu auf der Loire fahrend mit den gefangenen Cinq Mars und De Thou in einer Barke hinter sich«, und als Gegenstück dazu den »Tod Mazarins«. Der Erfolg dieser Gemälde war noch grösser als der des Salons von 1827. Delaroche wurde von der jubelnden Menge zum Haupte der französischen Schule erklärt und die durch ihn vertretene oder eigentlich erst erfundene Historienmalerei an die Spitze des ästhetischen Katechismus gestellt.

Von da ab blieb dieses Dogma drei bis vier Jahrzehnte hindurch mit schroffer Ausschliesslichkeit herrschend, bis das grosse Publikum allmählich die ewigen Historienbilder satt bekam und seine wandelbare und unberechenbare Gunst dem kleinen Genre zuwendete. Lange Zeit hat sich die ästhetische Kritik dieser Thatsache verschlossen und an dem alten Dogma festgehalten, und auch heute noch gibt es zahlreiche Aesthetiker, die sich nicht eingestehen wollen, dass es ein Irrthum war, die Historienmalerei für den Gipfel der Malerei zu erklären, dass die Zeit der Historienmalerei im Sinne der dreissiger, vierziger und fünfziger Jahre unwiederbringlich vorüber ist, und dass eine Classification der Malerei nach verschiedenen Stoffgebieten im Grunde nichts weiter als eine unfruchtbare philosophische Speculation ist. Seit Rubens und Rembrandt mit unwiderstehlicher Beredsamkeit dem Farbenrealismus eine ebenbürtige Stelle neben dem geistigen Inhalt einer künstlerischen Schöpfung erkämpft haben, kann ein vollkommenes Kunstwerk nur aus dem Zu-



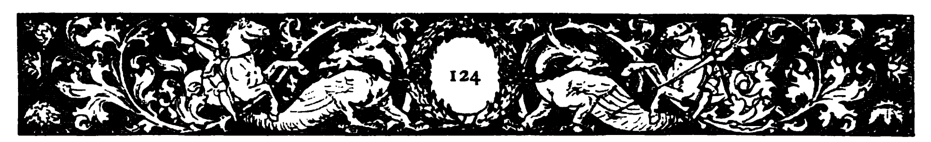
sammenklang beider Factoren hervorgehen. Diese Factoren geben den Ausschlag, nicht der Stoff, welcher nur eine secundäre Bedeutung hat. Der Genremaler ist keineswegs dem Historienmaler untergeordnet und der Landschaftsmaler nicht dem Genremaler. Der Thiermaler darf den Anspruch erheben, mit demselben Maassstabe gemessen zu werden wie der Genremaler. Nicht der Stoff entscheidet mehr über die Rangstellung, sondern einzig und allein die Qualität. Die schneidige Logik der Thatsachen hat das Schachtelsystem einer veralteten Aesthetik so gründlich über den Haufen geworfen, dass eine wissenschaftliche Motivirung dieses Zusammensturzes nicht mehr nothwendig ist.

An dem Verfall der Historienmalerei der alten Schule, d. h. jener Historienmalerei, welche das Höchste erreicht zu haben glaubt, wenn sie in lebensgrossen Figuren eine historische Scene mit genauer Beobachtung des Zeit- und Localcolorits dargestellt hat, haben freilich noch andere Ursachen mitgearbeitet. Eine derjenigen Voraussetzungen, welche zum begeisterungsvollen Verständniss für die Schöpfungen eines Delaroche und der gleichgesinnten Düsseldorfer Historienmaler nothwendig ist, die romantische Stimmung, hat sich in unseren Tagen völlig verflüchtigt. Die kritische Geschichtsforschung, welche im Grunde selbst ein Kind der Romantik war, ist zugleich ihre rücksichtsloseste Gegnerin geworden, in Deutschland mehr als in Frankreich, wo trotz des voltairianischen Charakters der dritten Republik die grosse Masse wie die vornehme Gesellschaft noch einem naiven Kinderglauben huldigt, welcher die wunderbarsten Ereignisse der biblischen Historie, der Sage und der Weltgeschichte mit unerschütterlichem Ernste aufnimmt. Wenn trotz dieser einigermassen noch romantischen Stimmung die öffentliche Meinung sich gegen Delaroche entschieden hat, so ist, für Frankreich wenigstens, der Grund dieses Umschlages in der gedämpften Vortragsweise und der zahmen Charakteristik des Malers, in seiner Energielosigkeit und seiner Neigung zu sentimentalen Betrachtungen zu suchen, welche dem nervös erregten, durch grosse Schicksalsschläge gestählten, an politische Katastrophen gewöhnten Geschlechte der siebziger und achtziger Jahre nicht mehr behagen. In Deutschland ist es in einem höheren Grade die kritische Geschichtsforschung gewesen, welche dieser Art von Historienmalerei den Garaus gemacht hat. Vor ihrem kalten Lichte zerstoben die magischen Nebel der Romantik in ein wesenloses Nichts. Alle die schönen historischen Anekdoten, welche Delaroche, seine Schüler und die Düsseldorfer so herzbeweglich nachzuerzählen wussten, die grossen weltgeschichtlichen Ereignisse, die man in der Begegnung zweier Monarchen oder in einer anderen, nicht minder feierlichen Staatsaction gipfeln liess, die geflügelten

Worte der Weltgeschichte, die man in dramatischen Scenen darzustellen liebte, — alle diese Paradepferde der Historienmalerei wurden von der Geschichtsforschung erbarmungslos ihrer Glorie entkleidet und in die Rumpelkammer geworfen. Ludwig XIV. hat niemals »L'état c'est moi!« gesagt, und Cambronne hat die Aufforderung zur Ergebung im Namen der alten Garde nicht mit der schönen Phrase »La garde meurt, mais elle ne se rend pas«, sondern mit einem einzigen, minder wohlklingenden, aber sehr kräftigen Worte erwidert, welches trotz der Bemühungen Victor Hugos und Emil Zolas noch nicht das Bürgerrecht in der Literatur erlangt hat.

Delaroche blieb es erspart, diese Sintfluth des Unglaubens und der Zweifelsucht über seine Gemälde hereinbrechen zu sehen. Nach seinem glänzenden Erfolge im Salon von 1831 wurde er zum Mitgliede des Instituts*) gewählt, eine Ehre, die seinem grösseren Rivalen Delacroix erst sehr spät zu Theil wurde und die Männer wie Corot, Decamps, Millet, Daubigny, Theodor Rousseau und Eugen Fromentin niemals erlangt haben. Im Jahre 1833 wurde er zum Professor an der École des Beaux-Arts ernannt, was seiner künstlerischen Thätigkeit jedoch keinen Abbruch that. Der Salon von 1834 enthielt wiederum einen neuen Treffer, die »Hinrichtung der Jane Grey«, also wieder den Moment vor einer tragischen Katastrophe, dessen Wirkung um so rührender ist, als das unschuldige Opfer weiblicher Rachsucht mit allen Reizen der Jugend und Schönheit geschmückt ist, welche das Beil des Henkers vernichten soll. Wie die siebzehnjährige Königin, deren zarte Jugend durch ein weisses Atlaskleid noch mehr hervorgehoben wird, mit den Händen, halb in ihr Schicksal gefasst, halb zagend und von den Schrecken des Todes durchschauert, den Block sucht, überkommt selbst den rauhen Henker eine Regung des Mitleids, so dass er das Beil zu verbergen sucht. Er, der greise Sir Thomas Brydge, welcher die tastenden Hände der Unglücklichen nach dem Blocke führt, und ihre beiden Damen, von denen die eine ohnmächtig zusammengesunken ist, während die andere sich von dem entsetzlichen Schauspiele abwendet, diese vier Gestalten sind von dem Halbdunkel des Kerkers umgeben, während ein voller Lichtstrahl auf die Königin fällt und die unheimlichen Gegenstände in ihrer Nähe, den Richtblock, das schwarz bekleidete Schaffot, das grüne Sammetkissen, auf dem

*) Unter dem Gesammtnamen des Instituts begreift man die fünf Akademien (Académie française, académie des inscriptions et belles-lettres, académie des sciences, académie des beaux-arts und académie des sciences politiques et morales), welche im Palais de l'Institut tagen. Mitglied einer dieser fünf Akademien, also Mitglied des Instituts zu werden, ist das höchste Ziel des Strebens für den französischen Gelehrten und Künstler.



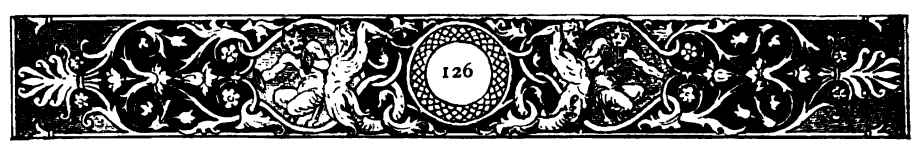
sie kniet, und das Stroh, welches ihr Blut aufnehmen soll, auf das schärfste beleuchtet. Das Bild stellte alle übrigen Gemälde des Salons in den Schatten und wurde in den überschwänglichsten Ausdrücken gefeiert. Es fehlte jedoch auch nicht an besonneneren Kritikern, welche die Mängel des Bildes insbesondere und die der ganzen Richtung des Delaroche im Allgemeinen herausfühlten, und wir freuen uns hier die Stimme eines Deutschen, des Correspondenten des »Kunstblatts«, Eduard Collow, citiren zu können, welcher in seinen Pariser Briefen*) folgende treffenden Bemerkungen machte: »Am wenigsten gelungen sind die beiden Geleitsdamen der Königin, sie sind theatralisch. Die Verzweiflung der einen erinnert an das Manoeuvre französischer Schauspielerinnen und die Ohnmacht der anderen an die Pariser Soirées, wo man mit vielem Anstand und leicht graziös ohnmächtig wird. Nicht mit Unrecht könnte man auch den Vorwurf geltend machen, dass der Maler uns fast kein Auge von all den handelnden Personen sehen lässt und das getreueste Spiegelbild des menschlichen Herzens verschleiert hat. Johanna hat die Augen verbunden, Sir Thomas Brydge hält den Kopf gesenkt, die eine der Hofdamen hat ihr Gesicht weggewandt, die andere liegt in Ohnmacht und der Henker beugt seinen Kopf leicht vorüber, um auf Johanna zu achten, so dass wir nur dem Seitenblick dieses Mannes begegnen, der uns so viel Unglück verkündet. Diese Augenökonomie des Gemäldes ist allerdings auffallend. Die Farbengebung ist glänzend und verdient Lob, doch hat das Colorit, so blendend es auch ist, keine gefällige Harmonie und Einheit. Das weisse Gewand Johannens, der schwarze Pelzmantel von Sir Thomas Brydge, die dunkelrothen Hosen des Henkers und das braunviolette Kleid einer der Hofdamen bilden einen starken Wechsel, ein etwas unzartes Verhältniss der Farben. Der Ton ist an einzelnen Stellen dunkel, an anderen zu hell, und das Ganze ist noch weit entfernt von jenem idealen Colorit, dessen Schöpfer Correggio und dessen wesentlicher Bestandtheil das Helldunkel ist, jene kunstgerechte Vertheilung und harmonische Vereinigung der helleren und dunkleren Partieen des Gemäldes mittelst der Beleuchtung und der Helle oder Dunkelheit der Farben zu einer für das Gefühl wohlgefälligen Einheit. Delaroche neigt eher zur

*) Kunstblatt 1834, S. 134 f. Den Eindruck, welchen das Gemälde — »eine dramatische Scene, welche gut durchgeführt wird« — auf Publikum und Kritik machte, schildert derselbe Correspondent in folgender Weise: »Die Pariser sind entzückt davon und haben es in besondere Gunst genommen; so oft man vor dem Gemälde steht, hört man reichliche Lobeserhebungen und sehr viele Adjectiva, von denen mir noch charmant, superbe, admirable, étonnant, capital in den Ohren summen. Die Kritik ist einstimmig über den hohen Grad von Vorzüglichkeit, den das Gemälde in Anspruch zu nehmen hat, und wenn ich mich recht besinne, hat sie viel von der finesse, délicatesse, élégance, clarté, harmonie und vérité gesprochen.«



Rembrandtschen Manier der Farbengebung; er sucht seine Wirkung mehr durch die Beleuchtung, als durch die harmonische Vertheilung der Lokalfarben zu erreichen, indem er, wie Rembrandt, mehr einer gesperrten, als einer freien Beleuchtung sich bedient, wodurch die Wirkung allerdings stärker, aber weniger gefällig und befriedigend wird.«

Die »Hinrichtung der Jane Grey« brachte Delaroche nicht nur das Offizierkreuz des Ordens der Ehrenlegion, sondern auch einen grossen Auftrag ein, dessen Charakter freilich von der Richtung, die er bisher verfolgt hatte, erheblich abwich. Er sollte nämlich die Kuppel der Madeleinekirche ausmalen und beschloss zu diesem Zwecke eine Reise nach Italien zu unternehmen, um daselbst die Fresken der classischen Meister zu studiren. Zuvor vollendete er noch ein historisches Bild für den Herzog von Orleans, die »Ermordung des Herzogs von Guise im Schlosse von Blois«. Hier war es der Moment unheimlicher Spannung nach vollbrachter That, den Delaroche zur Darstellung brachte. Der Herzog von Guise, der gefährliche Nebenbuhler, dessen sich König Heinrich III. entledigen wollte, hat soeben unter den Streichen der Mörder — es sind ihrer acht, die über ihn hergefallen sind — sein Leben ausgehaucht. Im Schlafzimmer des Königs liegt er lang ausgestreckt und aus mehreren Brustwunden blutend am Fussende des Bettes auf dem Teppich, der bei dem Kampfe in Unordnung gerathen ist. Die Augen des Ermordeten sind noch halb geöffnet und die Haare gesträubt. Ein umgeworfener Stuhl und der zerrissene Mantel des Herzogs, der auf dem Marmorgetäfel des Fussbodens liegt, zeugen ebenfalls von dem Kampfe. Die Gruppe der Mörder ist durch einen breiten Zwischenraum von dem Leichnam getrennt, als fürchteten sie noch im Tode den thatkräftigen Mann. An der linken Seite schlägt der König den Vorhang der Thür zurück und zagend überschreitet sein Fuss die Schwelle. Die Mörder weisen mit ihren Schwertern auf den Getödteten und rühmen sich ihrer Thaten. Die Costüme der Höflinge, die ganze Ausstattung des Zimmers, der hohe Marmorkamin, die geschnitzten Schränke, das Betpult und das Altarbild darüber, vornehmlich aber das Himmelbett mit den rothseidenen Vorhängen und der schwarzen Sammetdecke, auf welcher die Lilien und die Initiale des Königs in Gold gestickt sind, alle diese Dinge sind mit höchster Sorgfalt und mit blendender malerischer Virtuosität dargestellt. Delaroche hatte nicht nur die eingehendsten Studien im Schlosse von Blois gemacht, sondern sich auch ein vollständiges Modell des Zimmers mit dem ganzen Mobiliar und den Stoffen anfertigen lassen, in welches er kleine Wachsfiguren hineinsetzte, die er selbst sehr geschickt zu modelliren verstand. Diese Prozedur wiederholte er öfters. Sie wurde



auch von seinen Schülern nachgeahmt und ging schliesslich in den Gebrauch der französischen Akademieen und Ateliers über. Man hatte Kasten von Pappe nach Art der Puppenstuben, in welche man das Licht so hineinfallen liess, wie man es gerade für den beabsichtigten Beleuchtungseffekt brauchte. Die Figuren waren später bewegliche Drahtskelette, die von den Modellen in den Ateliers verkauft wurden und die man alsdann mit Wachs bekleidete. Mit besonderer Virtuosität wurden diese Skelette von einem gewissen Sinell angefertigt, welcher für Mönche und Dantes stand und deshalb immer eine Tonsur unter seiner Perrücke trug. Dieses Streben nach äusserster Naturwahrheit führte schliesslich zur seelenlosen Theatermalerei. Delaroche ist von dem Vorwurfe nicht freizusprechen, dass er diesem Streben den äussersten Vorschub geleistet hat.

Im Juni 1834 machte sich Delaroche auf den Weg nach Italien, in Gemeinschaft mit seinem Freunde und journalistischen Vorkämpfer Henri Delaborde und mit Eduard Bertin (1797—1871), dem romantisch gestimmten Landschaftsmaler und nachmaligen Direktor des »Journal des Débats«. Nachdem er in Florenz und anderen Städten Italiens seine Studien an den Monumentalmalereien der classischen Epoche gemacht, ging er nach dem Kloster Camaldoli, südöstlich von Florenz, um dort in der Stille des Gebirges die Skizzen zu den Gemälden für die Madeleinekirche anzufertigen. Nach Vollendung derselben begab er sich Ende 1834 nach Rom, wo er in dem Hause Horace Vernets nicht nur die freundlichste Aufnahme fand, sondern auch das Herz seiner einzigen Tochter Louise gewann, die er im nächsten Jahre heimführte. Als er nach Paris zurückkehrte, fand er zu seiner unangenehmen Ueberraschung, dass die Hälfte der Arbeiten für die Madeleine inzwischen einem anderen Maler, Jules Ziégler, einem Schüler von Ingres übertragen worden war. Diese unmotivirte Aenderung kränkte ihn dergestalt, dass er nunmehr den Auftrag ganz ablehnte und die für die Vorstudien erhaltene Summe zurückzahlte. Indessen sollte er seine Reise nach Italien und die Studien auf dem Gebiete der Monumentalmalerei nicht vergeblich gemacht haben. Im Jahre 1837 wurde ihm, als dem Professor an der Kunstschule, die Ausmalung einer halbrunden Apsis in dem Saale der École des Beaux-Arts übertragen, in welchem die jährlichen Preisvertheilungen stattfinden. Nach vierjähriger Arbeit, im Dezember 1841, war das Werk, welches auf einer Fläche von 15 Metern Breite und 5 Metern Höhe fünfundsiebzig überlebensgrosse Figuren vereinigt, so weit vollendet, dass es dem Publikum zugänglich gemacht werden konnte, welches, in Uebereinstimmung mit der Kritik, dasselbe mit ungemessenem Jubel begrüsste. Der Gedanke, welchen Delaroche zum Ausdruck bringen wollte, hält sich streng an



die Bestimmung des Raumes. Ueber den lebenden Professoren, welche der Preisvertheilung präsidiren, sollten die Vertreterinnen der verschiedenen Kunstepochen und die grössten Künstler aller Zeiten bis auf Ludwig XIV., unter welchem die École des Beaux-Arts gestiftet worden war, dem feierlichen Acte beiwohnen, und aus ihrer Mitte heraus sollten die Kränze den prämiirten Schülern zugeworfen werden. Die Mitte der Composition nimmt eine halbrunde Halle ein, zu welcher mehrere Stufen emporführen. In der Halle thronen auf einer Bank in der feierlichen Haltung des olympischen Jupiters, aber nicht in seiner göttlichen Mannesschönheit, sondern in ziemlich trivialer, hinfälliger Menschenbildung Ictinus, Apelles und Phidias. An den Brüstungen der Stufen lehnen vier edle Frauengestalten: die griechische Kunst, die römische, die des romanisch-gothischen Mittelalters und die der Renaissance, letztere ein prächtiges Weib, mit unbekleidetem Oberkörper und in freier Haltung, die Schönheitsfülle und Schönheitsfreudigkeit der Renaissance glücklich symbolisirend. Vor der ersten Treppenstufe sitzt der Genius der Künste, ein unbekleidetes jungfräuliches Weib — nur das rechte Bein ist von dem Gewande verhüllt — und wirft mit der Rechten einen Kranz hinab, während die Linke nach einem neuen greift. An und für sich betrachtet ist dieses Motiv in seiner ungezwungenen Natürlichkeit originell und verständlich, verständlicher als die vier allegorischen Wesen, welche die Kunstepochen versinnlichen. Aber in diese feierlich-monumentale Repräsentation der drei Grossmeister der alten Kunst, denen in der Abgeschlossenheit ihres Tempelsitzes etwas Bonzenartiges anhaftet, passt dieses genremässige Motiv nicht hinein. Die Figur zerreisst die monumentale Einheit der ganzen Composition, die trotz der disparaten Elemente, welche zu vereinigen waren, ziemlich glücklich gewahrt ist. Vor einer ionischen Säulenhalle, die sich in zwei Flügeln an den halbrunden Mittelbau anschliesst, sitzen, stehen und wandeln, zu zwanglosen Gruppen vereinigt, die vornehmsten Künstler des Mittelalters, der Renaissance und des siebzehnten Jahrhunderts, ein jeder in der Tracht seiner Zeit, die einen in lebhafter Unterhaltung, die andern still vor sich hinsinnend, wie die Peripatetiker in den Säulengängen des alten Athens. Die Gruppe zur äussersten Linken des Beschauers umschliesst die grossen Meister des Colorits, von Jan van Eyk und Antonello da Messina bis auf Rubens, Velasquez und Rembrandt. Daran schliesst sich die Gruppe der Bildhauer von Giovanni Pisano bis Puget. Auf der andern Seite beginnt nächst dem Mittelbau die Gruppe der Architekten, und die der Maler idealer Richtung von Giotto bis Poussin bildet den Abschluss der ganzen Composition. Obwohl dieselbe für ihren Bestimmungsort einen sehr



passenden Schmuck abgibt, ist doch der Gedanke, welcher ihr zu Grunde liegt, ein durchaus unkünstlerischer. Ein Hinweis auf Raffaels Schule von Athen rechtfertigt die Composition des Delaroche nicht, da Raffael in einem idealen Raume Dichter und Philosophen vereinigte, welche derselben Stadt oder doch wenigstens demselben Lande angehörten und auch der Zeit nach nicht durch Jahrhunderte von einander getrennt waren. Ueberdies hat es Raffael verstanden, schon durch die Architektonik des Raums äusserlich einen Zusammenhang zwischen den einzelnen Gruppen herzustellen, vor allem aber in den Gestalten des Plato und des Aristoteles einen Mittelpunkt zu schaffen, welcher das geistige Uebergewicht über die Nebengruppen hat und den Beschauer immer wieder zwingt, von den Nebenfiguren zu jenen machtvollen Hauptgestalten zurückzukehren. Einen solchen Mittelpunkt hat sogar noch Ingres in seiner »Apotheose des Homer« zu finden gewusst, während Delaroche durch die unglückliche Anordnung der Architektur die Mittelgruppe nicht nur scharf von den beiden Seitengruppen getrennt, sondern auch versäumt hat, irgend welche Beziehungen zwischen dieser und jener herzustellen. Die Maler, Bildhauer und Architekten drehen den drei Altmeistern der Kunst höchst unehrerbietig den Rücken und nehmen, ganz mit sich selbst beschäftigt, nicht die mindeste Notiz von dem feierlichen Vorgange, der sich in ihrer Nähe abspielt. Obgleich sich Delaroche bemüht hat, in die Gruppen der Künstler durch die Zwanglosigkeit ihrer Bewegungen und Stellungen und die getreue Beobachtung ihres Costüms einen frischen, natürlichen, realistischen Zug hineinzubringen, hat die Zusammenhangslosigkeit die Composition, das Hineinragen allegorischer Wesen in das realistische Künstlertreiben diese gute Absicht wieder verdorben, und daher ist das Ganze nicht über das Didactisch-demonstrirende, über eine kunstgeschichtliche Tabelle in Farben, über ein riesiges Portraitalbum mit allegorisch-symbolischem Titelblatt hinausgekommen, dem alle Vorbedingungen fehlen, um einen Anspruch auf den Namen eines Kunstwerkes in eigentlichem Sinne erheben zu können. Die grossen malerischen Vorzüge des Gemäldes — es ist mit Oel auf die mit heissem Oel getränkte Fläche gemalt — können dieses Urtheil nicht modificiren, zumal auf der anderen Seite der Umstand schwer ins Gewicht fällt, dass einige Künstler — und gerade die vornehmsten Meister — gänzlich missrathen sind. Schon die malerische Ausführung zeigt, nach welcher Seite sich die Sympathien des Künstlers selbst neigten. Die Venetianer, Niederländer und Spanier sind am besten gelungen. Van Eyk, Antonello da Messina, Tizian, Rembrandt, Bellini und Giorgione sind prächtige Gestalten. Aber schon auf dieser Seite ist dieser und



jener misslungen, so besonders Rubens und van Dyck. Schon hier tritt der realistische Historienmaler, der sich ängstlich an die Kleinigkeiten und Zufälligkeiten des Lebens hält, dem Monumentalmaler, welcher die Aufgabe hat, in grossen summarischen Zügen zu schildern und seine Gestalten auf eine höhere Stufe zu stellen, hindernd in den Weg. Um wie viel mehr haben die Idealisten unter dieser Auffassung gelitten. Das Trifolium der Griechen ist jedes individuellen Zuges bar. Die drei Meister sitzen da wie granitne Tempelgötter, welche ihre Opfer erwarten. Dürer, Holbein und Raffael sind gänzlich missrathen, und Michelangelo gleicht, wie schon Eduard Collow andeutete, einem Banditen, der über einen heimlichen Ueberfall nachsinnt.

Dieses ungünstige Urtheil über den berühmten »Hemicycle« des Delaroche, wie man das Gemälde nach seiner Gestalt kurzweg nennt, ist keineswegs durch die Zeit gereift. Schon Eduard Collow (er schrieb sich später Kolloff), einer der wenigen deutschen Kunstschriftsteller jener Zeit, der sich an Schärfe und Präcision des Urtheils, an Leichtigkeit des Stils und geistvollem Inhalt seiner Beobachtungen mit den französischen messen kann, hat unmittelbar nach der Enthüllung des Gemäldes die Schwächen desselben schonungslos aufgedeckt und sein vernichtendes Urtheil mit grossem Scharfsinn begründet. Wir theilen einige Stellen aus demselben mit, zugleich um damit dem allgemein verbreiteten und geglaubten Dogma entgegenzutreten, als könne ein Schriftsteller nicht über die in seiner Zeit entstandenen Kunstwerke mit leidenschaftsloser Objektivität urtheilen, in keinem Falle aber ein endgültiges Urtheil über dieselben abgeben. »Was zuerst störend entgegentritt,« schrieb Collow am 10. Januar 1842*), »ist die Disharmonie des Stils und die Undeutlichkeit des Inhalts. Während die Seitentheile in Auffassung und Ausführung die vornehme Pracht, den grossartigen und kühnen Prunk der neuen romantischen Schule vergegenwärtigen, erinnert die Mitte in Erfindung und Behandlung an die kalte Strenge, die nüchterne Leere und das todte, unlebendige Wesen der alten classischen Richtung. Zu diesem äussern Missklang für den Sinn gesellt sich noch der Mangel an innerer Totalwirkung für das Gefühl des Beschauers. Wir tadeln nicht sowohl, dass das Bild in drei gesonderte Theile zerfällt, als vielmehr, dass keiner von diesen der Masse und Bedeutung nach vorherrscht, dass keiner als der eigentlich wesentliche hervortritt, auf den sich die andern wirksam beziehen. Bei dem Mittelbilde fehlt alle bestimmte Angabe seines eigentlichen Inhalts. Die allegorischen Gestalten der vier Kunstmusen erklären

*) Kunstblatt 1842, S. 54 ff.



uns eben nicht, welches spezielle Interesse die drei grossen Künstler des Alterthums bewegt und welchen Bezug sie zu den übrigen versammelten haben. Die ganze Composition verliert dadurch für unser unmittelbares Gefühl jede höhere Bedeutung, weil es an jener entschiedenen Deutlichkeit fehlt, welche direkt auf das Gemüth des Beschauers wirkt und den Verstand des störenden Geschäfts der erläuternden Erklärung überhebt. Lassen uns die Ideen des Mittelbildes kalt und unbefriedigt, so erblicken wir hingegen bei den beiden Seiten ein sehr glückliches Motiv in jener feierlichen Vereinigung von Männern, welche in den verschiedenen Zweigen der bildenden Künste als die bedeutendsten gelten und welche ohne Rücksicht auf das Zeitalter, in dem sie gelebt, nur in Rücksicht auf ihre geistige Verwandtschaft, auf ihr gemeinsames Wirken für eine bestimmte Richtung zu einander geordnet sind und die sich somit wieder leicht in einzelne Gruppen, je nach ihrer mehr oder minder durchgreifenden Thätigkeit und Bedeutung in ihren respectiven Kunstgebieten sondern liessen. Doch war es nöthig, ihrem Auftreten und Handeln charakteristische Anhaltspunkte beizufügen. Dieses Leitende und Bezeichnende für den Beschauer vermissen wir in allen vier Künstlergruppen, in welche die beiden Seitenpartieen zerfallen. Nichts erklärt den Charakter der Handelnden und den Punkt, um den sich das Gespräch der Versammelten dreht; nirgends Abzeichen und Andeutungen, woraus man die Unterhaltung errathen, woran man den Charakter eines jeden erkennen und wodurch man die Maler von den Bildhauern und diese von den Architekten unterscheiden könnte..... Die Zeichnung im Nackten wie in den Gewändern ist durchweg von Verdienst und bezeugt edlen Geschmack und richtiges Schönheitsgefühl; nur hie und da bemerkt man im Gefält dürftige und knitterige Brüche und vage, flüchtige Gewandmotive, die im Vignetten- und Titelkupferstil allenfalls zulässig, aber im grossen Monumentalstil unerträglich sind.«

Die Arbeit an einem Werke idealer Richtung blieb nicht ohne Einwirkung auf die gesammte Anschauung des Künstlers. Er fand allmählich Geschmack an Schöpfungen, in welchen sich statt einer fieberhaft erregten dramatischen Spannung idyllische Ruhe und gemessene Heiterkeit ausspricht. Seit 1837, wo er im Salon den »Gang Straffords zum Schaffot« ausgestellt hatte, war er nicht mehr auf sein spezielles Genre zurückgekommen. Er hatte sich 1838 zum zweiten Male nach Italien begeben, um die Vorstudien zu einem Gemälde für Versailles, den »Uebergang Karls des Grossen über die Alpen«, das aber erst nach zehn Jahren vollendet wurde, zu machen, und auf dieser Reise waren ihm die malerischen Reize des modernen italienischen Volkslebens aufgegangen. Im



Jahre 1842 entstanden die »Pilger in Rom«, Landleute vor der Peterskirche, die »Jugend Picos della Mirandola« und die »Madonna mit dem Weinstock«. Als er im Jahre 1843 zum dritten Male nach Italien ging, fand er neue Motive ähnlicher Art, die er in diesem und dem folgenden Jahre verwerthete. Die Wandlung, welche ihn ganz zu einer idealeren Anschauung führen sollte, war also schon vorbereitet, als ihn im Jahre 1845 ein schwerer Schlag traf. Seine Frau, deren aussergewöhnliche Schönheit und Anmuth er in dem Bilde »ein Engelskopf« verewigt hat, wurde ihm nach zehnjähriger Ehe durch den Tod entrissen. Der ohnehin stille und zur Melancholie geneigte Mann zog sich nun vollends in die Einsamkeit zurück und suchte seinen Schmerz in Gemälden von tragischer oder elegischer Stimmung auszudrücken. Das dramatische Element verschwand von jetzt ab ganz aus seinen Bildern, um dem lyrischen und contemplativen Platz zu machen. Anfangs behandelte er in dieser Richtung noch historische Stoffe wie »Napoleon in Fontainebleau« (1845; im Museum von Leipzig) und die »Girondisten« im Kerker kurz vor ihrer Hinrichtung. Die Hoffnungslosigkeit und die Verzweiflung des dumpf vor sich hin brütenden Kaisers, der soeben die Nachricht von der Uebergabe von Paris an die Alliirten erhalten hat, der also trotz seiner Eilmärsche zu spät gekommen, ist zwar in dem fahlen Angesicht klar und treffend zum Ausdruck gebracht worden; doch ist Delaroche, wie es eben seine kritische, alles überlegende Art war, nicht so völlig in seinen Gegenstand aufgegangen, dass er dem Kopfe und der in ihm ausgedrückten Stimmung alles übrige geopfert hätte. Neben dem Kopfe nehmen die Stoffe der Umgebung, die Uniform, der Sessel, die mit Koth bespritzten Stiefel mindestens eine gleiche Aufmerksamkeit in Anspruch. Trotz seiner inneren Wandlung tritt uns in allen Aeusserlichkeiten hier wieder der alte Delaroche entgegen, nur dass sich das Colorit zu grösserer Harmonie und vornehmerer Ruhe abgeklärt, aber auch zu einer kühleren Glätte gesteigert hat. Im Jahre 1846 entstand auch das erste religiöse Gemälde dieser Periode »Christus im Garten Gethsemane«, dem nach der Revolution, welche seine künstlerische Thätigkeit für kurze Zeit unterbrach, eine ganze Reihe von Scenen aus der Passion und den folgenden Schmerzenstagen, theils Oelgemälde, theils Zeichnungen, folgte: 1852 das »Begräbniss Christi«, in welchem sich der Schmerz um den Sohn, den Freund und Lehrer am reinsten und tiefsten ausspricht, »Mater dolorosa« aus demselben Jahre, 1853 »die Kreuztragung«, 1855 »Maria auf der Rückkehr von Golgatha, von Johannes und den heiligen Frauen begleitet«, und 1856 »Maria die Dornenkrone betrachtend«. Auch auf Napoleon, mit welchem seine eigenen Züge solche Aehnlichkeit hatten,



dass er sie als Modell benutzte, kam er noch zwei Male zurück. Einmal stellte er ihn dar, wie er nachdenklich auf einem Maulthier über den St. Bernhard reitet (1851), das andere Mal, wie er auf einem Felsen am Gestade von St. Helena sitzt und in die Ferne hinausblickt (1852). Endlich schuf er in diesen letzten Jahren noch ein Gemälde, welches, wie jene Bilder, die seinen Ruhm begründeten, einen Moment nach einem entscheidenden Ereignisse tragischer Natur: »Maria Antoinette nach ihrer Verurtheilung« (1851) darstellte. Von allen Schöpfungen dieser letzten Epoche hat jedoch die »junge Märtyrerin zur Zeit des Diocletian« (1855) den grössten Erfolg erzielt. Ueber der Oberfläche der Tiber schwimmt die Leiche eines jungen schönen Mädchens mit gebundenen Händen. Ueber seinem Haupte schwebt die Aureole der Märtyrer, welche die über dem Flusse lagernde Abenddämmerung durchdringt und zwei Männern, die vom Ufer aus die Leiche zu suchen scheinen, den Weg weist.

Ein Künstler, welchem die Realität der äusseren Erscheinung über alles ging, musste sich auch als Portraitmaler bei denjenigen, welchen es weniger auf eine geistige Erschöpfung des Individuums, als auf eine diplomatische Wiedergabe des gewöhnlichen Habitus ankommt, einer grossen Beliebtheit erfreuen. Seit dem 1836 ausgestellten Portrait Guizots hat er denn auch fast ununterbrochen zahlreiche Portraitaufträge gehabt, und auch auf diesem Gebiete war es vorzugsweise die reiche Bourgeoisie, die ihn bevorzugte. Achille Fould, Emil Pereire, Schneider-Creuzot, Lamartine, Thiers haben sich von ihm portraitiren lassen; ferner Papst Gregor XVI., Rémusat, Horace Vernet, der Herzog von Noailles, Fürst Adam Czartoryski, General Bertrand und andere. Am 4. November 1856 endete ein sanfter Tod das Leben eines Künstlers, welcher durch Fleiss und Energie zu ersetzen versucht, was ihm die Natur an Phantasie und ursprünglicher Genialität versagt hatte. Steht er nach dieser Richtung weit unter seinem grossen Nebenbuhler Delacroix, so war er ihm doch, wenn man seinen Freunden glauben darf, in der Reinheit und Hoheit der Gesinnung und im Adel des Charakters ebenbürtig. Beide waren scharf ausgeprägte Individualitäten, die auf eigenen Füssen standen und über alle Meister jener ersten Epoche der modernen französischen Kunst, die mit dem Beginn des zweiten Kaiserreichs ihren Abschluss fand, hoch emporragen.

Die energische Männlichkeit eines Delacroix dürfen wir freilich bei Delaroche nicht suchen. Er war eine mehr weibliche Natur, ehrgeizig wie sein Schwiegervater Vernet, ruhmbedürftig, immer nach neuen Erfolgen und Elogen dürstend und in steter Angst, durch ein neues Bild von der Höhe herabzusinken, die er einmal erreicht zu haben glaubte.



Sein Charakter spricht sich in seinen Bildern aus. Er suchte gern die Gegensätze auszugleichen, zog sich scheu zurück, wo er auf schroffen Widerstand stiess, und verdarb es mit vielen, in der Absicht, es allen recht zu machen. Die Wahrheit über seinen Charakter erfahren wir nur aus seinen Briefen und aus gelegentlichen Aufzeichnungen seiner zahlreichen Atelierschüler. Sensier, der Biograph und Freund Jean François Millets, der ein Schüler von Delaroche war, hat uns manche Züge aufbewahrt, welche nicht zu Gunsten des berühmten Künstlers sprechen*). Als Lehrer wechselte seine Stimmung häufig zwischen Strenge und Wohlwollen, zwischen ungerechtfertigter Parteinahme und übermässiger Nachsicht. Er protegirte unfähige Stümper zum Nachtheil wirklicher Talente. Als Millet um den römischen Preis concurrirte und seinen Lehrmeister Delaroche durch die Vortrefflichkeit seiner Arbeit überraschte, erklärte ihm dieser gleichwohl, dass er erst im nächsten Jahre auf den Preis rechnen könne, da er ihn für dieses Jahr Roux, seinem Lieblingsschüler, verschaffen wolle. Einer grossen Autorität erfreute er sich daher bei seinen Schülern nicht. Sein Atelier war wegen der Zuchtlosigkeit und der tollen Streiche seiner Insassen bekannt, und da er zu schwach war, diesem Treiben zu steuern, sah er sich schliesslich genöthigt, den Atelierunterricht aufzugeben. Gleichwohl knüpfen sich an ihn die berühmtesten Namen der neueren Künstlergeneration Frankreichs. Aus seinem Atelier ist Couture hervorgegangen, welcher selbst der Lehrer eines ganzen Geschlechts französischer und auswärtiger, besonders deutscher Künstler geworden ist; aus seinem Atelier sind ferner hervorgegangen Antigna, Hebert, Gustav Boulanger, Gerome, Daubigny, Millet, Dubufe, Landelle, Jean Paul Laurens, Tony Robert-Fleury, Feyen-Perrin und viele andere. Wenn wir naturalistische Talente wie Daubigny und Millet ausnehmen, ist der Zusammenhang der Schüler mit ihrem Lehrer keineswegs ein bloss äusserlicher. Alles, was Delaroche sie lehren konnte, das Farbenrecept, die technischen Prozeduren, die Methode des Componirens, die Behandlung der Stoffe, ist von den Schülern in unsere Zeit übertragen worden und noch heute wirksam und lebendig. Aus den Lehren des Delaroche und aus den Thaten des Delacroix ist die moderne französische Malerei grossen Stils zu ihrer gegenwärtigen Blüthe emporgewachsen.

Neben Delaroche vermochten sich nur wenige Historienmaler zu behaupten und diese wenigen nur dadurch, dass sie allmählich ihre Individualität aufgaben und den Bahnen folgten, welche Delaroche eröffnet hatte. Der selbstständigste und erfolgreichste unter ihnen, zugleich der

*) Alfred Sensier, La vie et l'oeuvre de J.-F. Millet, Paris 1881. S. 59 ff.



dritte Historienmaler, der einen merklichen Einfluss auf die neuere Geschichtsmalerei geübt hat, ist Nicolas *Robert-Fleury*, geboren 1797, also ein Altersgenosse von Delaroche und wie dieser ein Schüler von Gros, der als Träger der Davidschen Lehrmethode auf die heranwachsende Generation keinen Einfluss mehr gehabt hatte, dessen »Pestkranke von Jaffa« und dessen »Schlachtfeld von Eylau« aber den Ausgangspunkt für die spätere Geschichtsmalerei bilden, deren allgemeines Gepräge ein angenehm temperirter, für friedliebende Naturen berechneter Realismus ist. Robert-Fleury war in Köln geboren. Obwohl er mit seinen Eltern schon im siebenten Lebensjahre nach Paris zog, scheint doch seine germanische Heimath nicht ohne Einwirkung auf den Charakter seiner Kunst geblieben zu sein, da er eine viel tiefer angelegte Natur war als Delaroche. Seine Auffassung war minder oberflächlich, seine Charakteristik eindringlicher und wahrer und seine Schilderung weniger theatralisch. Wie Delaroche cultivirte er das historische Genrebild, das Geschichtsbild im grossen Stile und das Portrait. Er begann mit Genrebildern, gelangte aber erst im Salon von 1833 mit einer Scene aus der Bartholomäusnacht zu einem durchschlagenden Erfolge. Die Schrecken jener blutigen Augustnacht des Jahres 1572 boten den Geschichtsmalern der dreissiger und vierziger Jahre einen unerschöpflichen Stoff. Ohne die politische Tendenz jener ungeheuerlichen Gewaltthat zu berücksichtigen, stellten sich alle diese Maler auf die Seite des natürlichen Gefühls, auf die Seite der unglücklichen Hugenotten, und die liberale Bourgeoisie klatschte ihnen Beifall. Unter Napoleon III. verschwand die Bartholomäusnacht den Geschichtsmalern urplötzlich aus dem Gedächtnisse. Robert-Fleury hatte den Moment gewählt, wie der Erzieher des Prinzen von Condé, Brion, vor dem Bette des Prinzen von eindringenden Söldnern ermordet wird, während der Prinz vergeblich seinen Lehrer zu schützen sucht. Robert-Fleury ging also noch resoluter vor als Delaroche, indem er den Höhepunkt eines tragischen Ereignisses ohne Rücksicht auf die Nerven der Bourgeois zur Darstellung brachte. Allmählich gewöhnte diese sich auch an solche Schrecknisse, und Robert-Fleury erwarb sich mit einer ganzen Reihe ähnlicher Schilderungen steigenden Beifall. Zunächst beschäftigten ihn die Religionsstreitigkeiten des sechzehnten Jahrhunderts noch weiter. Im Salon von 1840 erschien eine figurenreiche Composition, das »Religionsgespräch von Poissy im Jahre 1561« (im Luxembourg), welches im Gegensatz zu dem erstgenannten Bilde einen Moment der Ruhe darstellt und den Hauptaccent auf die malerische Gruppirung der Figuren und die geistige Erfassung des Vorgangs legt. Auch auf diesem Bilde nahm



Robert-Fleury die Partei der Hugenotten, indem er die würdevolle Einfachheit, den ruhigen Ernst und die begeisterte Ueberzeugungsfreudigkeit der Protestanten, insbesondere des gerade redenden Theodor de Beza in wirksamen Gegensatz zu dem weltlichen Prunk, der kühlen Geschäftsmässigkeit und der finsteren Gehässigkeit ihrer Gegner brachte. Selbst eine neben der Katharina von Medicis sitzende Hofdame scheint von der glühenden Beredsamkeit der hugenottischen Prediger ergriffen zu sein: auf ihrem lieblichen Gesicht ruht der Ausdruck gläubiger Hingebung. Im folgenden Jahre schlug er schon einen stärkeren Ton an, indem er einen Mann auf der Folterbank darstellte, welcher von Dominikanern inquirirt wird. Es folgten die »Hinrichtung Marino Falieros«, ein »Autodafé in Spanien« (1845), die »Ausstellung der Leiche Tizians« im Palazzo Barbarigo während der Pest in Venedig, die »Judenverfolgung in London« (Galerie Ravené in Berlin), »Jane Shore«, die Geliebte Eduards IV., als Hexe und Ehebrecherin verurtheilt und von dem Volke auf den Strassen Londons gemisshandelt (1850, im Luxembourg), »Plünderung eines jüdischen Hauses in der Giudecca von Venedig« (1855, im Luxembourg). Im Jahre 1857 erschien er im Salon mit einem historischen Bilde, auf welchem wieder ein ruhiger Vorgang dargestellt war: »Karl V. im Kloster von St. Just«. Der Schwerpunkt lag auch hier wieder in der Charakteristik, da der Moment selbst, den der Künstler darstellen wollte, die Ueberbringung einer Botschaft Philipp II., nicht aus dem Bilde selbst ersichtlich war, sondern nur durch eine Erläuterung verständlich gemacht werden konnte. Schon im nächsten Jahre wendete er sich einer Schilderung höchst dramatischer und tragischer Scenen zu, indem er es versuchte, die Greuel vor Augen zu führen, welche die spanischen Söldner und die deutschen Landsknechte bei der »Eroberung von Rom« im Jahre 1527 verübt hatten. Moritz Hartmann*) sah dieses Bild 1858 im Atelier des Künstlers und gab damals folgende Beschreibung desselben: »Mit geringen Mitteln, wie ein echter Meister, wie ein grosser dramatischer Dichter, mit wenigen Gruppen und in einer verhältnissmässig kleinen Anzahl von Gestalten hat er uns den ganzen darzustellenden Schrecken lebhaft vor die Sinne geführt. Das Bild concentrirt sich vor und auf der Brücke, die zur Engelsburg führt. Volk und Geistlichkeit flüchten in wildem Gedränge in das feste Grabmal Hadrians. Ein Cardinal ist todt von seinem Maulthier gesunken und wird, mit einem Fuss im Bügel steckend, nachgeschleift; etwas weiter nach links, ungefähr in der Mitte des Bildes, kämpft eine edle Patrizierin, aufrecht stehend,

*) Bilder und Büsten. Frankfurt a. M. 1860. S. 204 ff.



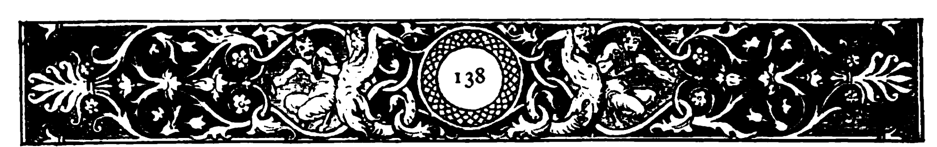
das Angesicht voll Schreck, Heldenmuth und edler Keuschheit, gegen die Rohheit zweier Krieger, die sich des schönen Weibes zu bemächtigen suchen, während andere Plünderer Juwelen aller Art, Teppiche, kostbare Gewänder, Kirchengeräthe u. s. w. dahinschleppen, zusammenpacken oder Kisten erbrechen und nach Schätzen wühlen. Dort und da liegt ein Verwundeter, ein Sterbender, ein Todter. Neben diesem schauerlichen Gewühl, neben dem Kampf der römischen Lucretia macht doch eine nur kleine Episode den tragischsten und ergreifendsten Eindruck. Rechts, in der Nähe der Engelsburg, mit dem Gesicht an eine Säule gelehnt, beinahe ganz abgewandt vom Zuschauer, steht ein kleiner Knabe von elf bis zwölf Jahren, der aus einer Wunde in der Brust langsam verblutet. Die ganze Tragödie ringsumher, die Leichen, die brennenden Häuser, der geschleifte Cardinal, die bedrohte Weiblichkeit, all das zusammengenommen macht nicht eine so erschütternde Wirkung wie das stille, verlassene Verbluten des unschuldigen, wehrlosen Kindes.« Diese Schilderung lehrt uns, dass Robert-Fleury weltgeschichtliche Ereignisse von einem weiteren Gesichtspunkte auffasste als Delaroche. Während dieser, Royalist und Monarchist in seiner Gesinnung, in der Geschichte nur das Wirken einzelner Personen sah und den Gang der Ereignisse sich in ihnen widerspiegeln liess, wobei er stets auf die Seite des Königthums trat, suchte Robert-Fleury nicht nur die grossen Ideen, welche ganze Epochen der Weltgeschichte bewegten, durch ihre Hauptträger zu verkörpern, sondern auch, wie in der »Eroberung Roms«, den Scenen aus der Inquisitionszeit und den Judenverfolgungen, den Zusammenstoss von Völkern, Religionen und Confessionen zu schildern.

Robert-Fleury hatte im Laufe seiner künstlerischen Thätigkeit die höchsten Ehren erreicht, und daher blieb ihm auch das Loos nicht erspart, durch officielle Bestellungen belohnt zu werden, die seinen Neigungen und seiner natürlichen Begabung durchaus nicht entsprachen. Für Versailles hatte er schon den »Einzug des Königs Chlodwig in Tours« und »Balduin von Flandern zieht in Edessa ein« gemalt (Salle des croisades). Da auch Napoleon III. die lebhafte Förderung der Künste in sein Programm aufgenommen hatte und schon in der Absicht, wenigstens eine und zwar eine leicht erregbare Klasse der Gesellschaft zu beschwichtigen und mit der neuen Regierung zu versöhnen, die Künstler mit Aufträgen überhäufte, wurde nicht nur das Werk Louis Philipps fortgesetzt, sondern man war auch unablässig bestrebt, in Paris immer neue Gebäude für künstlerische Ausschmückung und zur Unterbringung der Staatsbestellungen ausfindig zu machen. So malte Robert-Fleury für das ehemalige »Cabinet de l'Empereur« im Luxembourg die »Vermählung



Napoleon III.« und für den Sitzungssaal des Tribunal de Commerce vier grosse Bilder (1864 begonnen): Die »Einsetzung der Richter 1563«, die »Verkündigung der Handelsordnung von 1673«, den »Empfang des Handelsgesetzes durch Napoleon I.« und den »Besuch Napoleon III. im neuen Handelsgericht«.

Während sich Fleury neben Delaroche eine angesehene Stellung zu schaffen und dieselbe zu behaupten wusste, sind die übrigen Historien- und Schlachtenmaler der dreissiger und vierziger Jahre, namentlich diejenigen, welche zur Füllung der Säle des Museums in Versailles beigetragen haben, verschollen. Ihren Werken fehlt durchweg der überzeugende Zug innerer Wahrheit, die Fülle nie versiegenden Lebens, und deshalb sind sie ohne Einfluss auf die Entwicklung der französischen Malerei geblieben. Es genügt daher, ihre Namen zu nennen. Einige von ihnen wie Jean *Alaux* (1786—1864), der an die dreissig Bilder, meist Schlachten, für Versailles geliefert hat, Charles *Steuben* (1788—1856), von deutscher Herkunft, Louis *Hersent* (1777—1860), der auch ein erfolgreicher Portraitmaler war, August *Couder* (1790—1873), der in seinen historischen Gemälden einen kräftigeren und wahreren Ton anschlug als in seinen religiösen Bildern und in seinen Fresken für St. Gervais, Notre Dame de Lorette, die Madeleinekirche und St. Germain L'Auxerrois, gehören noch der Davidschen Schule an. Andere wie Alexander *Hesse* (1806—1879), welcher im Salon von 1833 mit dem »Leichenbegängnisse Tizians« einen grossen Erfolg errang, den er niemals wieder übertreffen sollte, und Jean Victor *Schnetz* (1787—1870), der in seinen Genrebildern aus dem italienischen Volksleben ungleich bedeutender war als in seinen Historien, suchten sich von den Prinzipien der Davidschen Schule frei zu machen und in der Farbe den Venetianern anzuschliessen. Auch die Brüder *Johannot*, Afred (1800—1837) und Tony (1803—1852), haben Schlachten- und Ceremonienbilder für Versailles gemalt. Indessen sind diese Bilder längst vergessen, während ihre geistvollen und elegant gezeichneten Illustrationen zu Walter Scott, Cooper, Lamartine, Byron, Goethe und Cervantes sich nicht bloss eine augenblickliche Popularität erwarben, sondern auch heute noch beliebt sind. Auch ein Schüler von Hersent, der Marinemaler Eugen *Le Poittevin* (1806—1870) ist in Versailles mit einem Bilde, der »Seeschlacht bei Embro« (1346) vertreten. Er war schon in den dreissiger Jahren ein geschätzter Marinemaler, der von den Holländern gelernt hatte und sich allein neben Gudin zu behaupten wusste. Seine Marine- und seine Genrebilder aus dem Volks- und Soldatenleben sind auch in Deutschland sehr bekannt geworden, da er in den dreissiger und vierziger Jahren ein ständiger Gast auf den Berliner Ausstellungen



war und zahlreiche Käufer fand. Endlich gehört auch François *Biard* (1801—1882) zu dieser Gruppe. Er war in Lyon geboren und ein Schüler von Pierre Paul *Revoil* (1776—1842), welcher zwar aus der Schule Davids hervorgegangen war, aber mit dem Classicismus entschieden brach und sich der Behandlung mittelalterlicher Stoffe zuwendete. Da er auch der Farbe starke Concessionen machte und die Costüme, Stoffe und Geräthschaften mit grosser Sorgfalt wiedergab, ist er nach dieser Richtung als ein Vorläufer der romantischen Schule zu betrachten. Biard trat in seine Fussstapfen, nur dass er im Gegensatz zu seinem Lehrmeister, welcher ruhige, heitere Momente ohne aufregendes Pathos bevorzugte, die dunkelsten Seiten der Geschichte aufschlug. So malte er den wahnsinnigen »Karl VI.« von Frankreich, der von Augustinermönchen unter dem Beistande seiner Geliebten dem Exorcismus unterworfen wird (im Museum von Leipzig) und »Jane Shore, die Geliebte Eduard IV. in den Strassen Londons den Hungertod sterbend«. Auf dem ersteren dieser Gemälde bildet die Pracht und Kostbarkeit der Gewänder und der Glanz der Umgebung einen scharfen Contrast zu der verzweiflungsvollen Miene des Wahnsinnigen und den unheimlichen Physiognomieen der Mönche. Die Historienmalerei repräsentirte jedoch nur eine Seite in Biards Wesen. Er hatte frühzeitig grosse Reisen nach Spanien, Griechenland, Syrien und Aegypten gemacht und dadurch tiefe Anregungen empfangen. Er beutete seine Beobachtungen und Studien aber nicht wie Decamps, Delaroix, Marilhat und andere Orientmaler aus, um mit der Farbengluth des Orients coloristische Experimente zu machen, sondern er drang durch die farbige Hülle in den Kern dieser fremden Welt ein, indem er ihre Leiden, ihre Schattenseiten und ihre durch Elementarereignisse hervorgerufenen Schrecken darstellte. So hat auch er der französischen Malerei ein neues Gebiet erschlossen. Seinen ersten durchgreifenden Erfolg erzielte er im Salon von 1833 mit »Arabern, in der Wüste vom Samum überfallen«. Es folgte 1835 der »Sklavenmarkt« mit erschütternden Scenen, »Duquesne, der die europäischen Sclaven in Algier befreit«, das »Beduinenlager in der Wüste, in der Nacht von Löwen beunruhigt« (im Museum von Leipzig). Eine Reise nach Lappland, Spitzbergen und dem Eismeer, welche Biard 1839 unternahm, eröffnete ihm wieder ein neues Feld. Ein abenteuerlicher »Kampf von Matrosen mit Eisbären« (1841, im Museum von Leipzig und in der Galerie Ravené in Berlin) war die erste Frucht dieser Studien im eisigen Norden. Obwohl sich die Kritik gegen die Darstellung solcher Schreckensscenen ereiferte, machten dieselben auf das Publikum, welches sich damals an den abenteuerlichen Räubergeschichten eines Eugen Sue berauschte, einen desto



tieferen Eindruck. Louis Philipp war in früher Jugend in Lappland gewesen und deshalb trug er dem Künstler auf, eine Scene aus diesen Reisen zu malen. Das Bild, welches den »Uebergang des Herzogs von Orleans über den Fluss Muonio« (1795) darstellt, befindet sich in Versailles, so dass also auch Biard dieser aus den Künstlern aller Richtungen zusammengesetzten Gesellschaft angehört, welche das grosse Bilderbuch von Versailles zu Stande gebracht hat. Auf einem anderen stellte er den Herzog von Orleans in einem Zelte bei den Lappen dar, auf einem dritten den Pfarrer Cässedius, die heidnischen Lappen unterrichtend. Das letzte Bild dieser Gattung war »Hudson von der Schiffsmannschaft verlassen« (1852). Im Jahre 1858 trat er eine Reise nach Brasilien und im Jahre 1865 eine Reise um die Welt an. Aber seine Zeit war vorüber. Der Reiz seiner Bilder hatte stets mehr in den fremdartigen Stoffen als in rein künstlerischen Vorzügen gelegen. Sein Colorit war hart und trocken. Zu einer Zeit, wo die Stoffkreise, die er eröffnete, noch wenig oder gar nicht bekannt waren, genügte dieser anspruchslose Vortrag, weil der Gegenstand das Hauptinteresse in Anspruch nahm. Seitdem aber die künstlerische Behandlung und Auffassung wieder in den Vordergrund getreten und für die Werthschätzung eines Kunstwerks massgebend geworden ist, hat der Ruhm jener Künstler, welche nur Entdecker, nicht auch zugleich Bahnbrecher, Neuerer und Reformatoren gewesen sind, schnell abgenommen. Auch Biards humoristische Bilder, welche bei ihrer Ausstellung im Salon bisweilen so grossen Zulauf fanden, dass sie durch Schildwachen vor dem Andrang des Publikums geschützt werden mussten, erscheinen uns heute altmodisch und geschraubt, weil ihnen jener bestrickende Zauber der malerischen Schilderung fehlt, welcher die Bilder eines Brouwer, van Ostade, Teniers mit den Reizen der ewigen Jugend schmückt. Die »wandernden Komödianten«, die »Revue der Dorfnationalgarde«, das »Familienbad«, der »Harem«, die »Seiltänzerbude bei Regenwetter«, die »getheilten Honneurs«, das »unterbrochene Mittagsmahl« sind die bedeutendsten dieser Humoresken, welche so reich an komischen Zügen waren, dass die Feuilletonisten jener Zeit sie zum Gegenstande eingehender Beschreibungen machten.

Zu dieser Gruppe von Malern, welche sich ihre Stellung bei Lebzeiten durch eine glückliche Wahl ihrer Stoffe eroberten, dieselbe aber nicht zugleich durch die Kraft der künstlerischen Darstellung zu sichern wussten, gehört auch Leopold *Robert* (1794—1835). Die Nachwelt nimmt ein grösseres Interesse an seinem tragischen Schicksale als an seinen Genrebildern aus dem italienischen Volksleben, welche für die Zeit, in welcher sie entstanden sind, immerhin von epochemachender



Bedeutung waren, die sich aber unter den universelleren und höhern Anschauungen unserer Zeit nicht mehr behaupten können, weil diese italienischen Landleute, Hirten, Fischer und Räuber keine frischene lebensvollen, naiven Abbilder der Natur sind, sondern Produkte einer sentimentalen Reflexion, welche nur rein äusserlich, durch Tracht und Hantirungen, mit den Originalen verwandt sind*). Robert wurde am 13. Mai 1794 in Les Eplatures bei La Chaux-de-Fonds im schweizerischen Canton Neufchâtel geboren. Seine Herkunft hat auf die Entwicklung seines Talentes keinen Einfluss gehabt. Er war Franzose mit Leib und Seele, und es war das Ziel seines höchsten Ehrgeizes, der französischen Schule beigezählt zu werden. Die Zugehörigkeit zu derselben wird ihm niemand bestreiten, zumal sich ihm bald nach seinem Tode die Pforten des Louvre und zwar zur Aufnahme in die Abtheilung ‚Ecole française' öffneten. Er begann seine künstlerischen Studien bei einem Graveur und, als zufällig der Neufchâteller Kupferstecher Charles Girardet, der in Paris thätig war, Familienangelegenheiten halber in seine Heimath kam, folgte er diesem in die Hauptstadt, wo er theils in dessen Atelier sich zum Stecher ausbildete, theils auf der kaiserlichen Akademie sich im Zeichnen vervollkommnete. Ein Jahr darauf trat er in das Atelier Davids ein, und dieser Meister verfehlte nicht, auch auf ihn so mächtig zu wirken, dass Robert fünf Jahre lang bei ihm blieb. Er gedachte seines Lehrers stets mit inniger Dankbarkeit und Verehrung und er hatte in Wirklichkeit auch volle Ursache dazu, weil er ihm die Grundlage seiner künstlerischen Bildung verdankt, gleichsam das Gerippe seiner eigenen Schöpfungen, welches er nur mit einer neuen Hülle umgab. Das Endziel seines Strebens ging auf die Erlangung des römischen Preises. Den zweiten hatte er bereits errungen, und er war nahe daran, auch den ersten zu gewinnen, als die Ereignisse der Jahre 1814 und 1815 hindernd dazwischen traten. Neufchâtel war in preussischen Besitz übergegangen, und Robert durfte deshalb als Ausländer nicht an der Concurrenz Theil nehmen. Im September 1816 kehrte er wieder nach La Chaux-de-Fonds zurück und ernährte sich hier und in Neuchâtel durch Anfertigung von gezeichneten, gestochenen und gemalten Portraits, unter denen sich auch das König Friedrich Wilhelm III. nach Gérard befand, bis ein reicher Kunstfreund in Neufchâtel, Roulet de Mezerac, ihm die Mittel zu einer Reise nach Italien vorschoss. Robert sollte die vorgestreckte Summe unter den günstigsten Bedingungen ersetzen, die man ihm stellen konnte,

*) Feuillet de Conches, Leopold Robert, sa vie, ses oeuvres et sa correspondance. Paris 1848. Deutsche Bearbeitung von E. Zoller, Hannover 1863. — Charles Clément, Leopold Robert d'après sa correspondance inédite. Paris 1875.



durch Gemälde. Damit war sein sehnlichster Wunsch erfüllt. Auf den Aufenthalt in Italien hatte er die grössten Hoffnungen für die Entwicklung seines Talents gesetzt. Die Briefe, welche er unmittelbar nach seiner Ankunft in Rom an seine Eltern und Freunde schrieb, legen Zeugniss ab von dem gewaltigen Eindruck, den die Trümmer der antiken Welt in seiner empfänglichen Seele wachriefen. Der sonst so schweigsame und träumerische junge Mann entfaltet in diesen Briefen eine glühende Beredtsamkeit. Wochen lang ging er umher, ohne einen Strich zu thun, nur in das bewundernde Anschauen dieser grossartigen Welt versunken. Anfangs fand er zwischen den modernen Menschen und den stolzen Resten der Vergangenheit keinen rechten Zusammenhang. Wenn er die gewaltigen Bauten der alten Römer, das Colosseum, die Bäder des Titus, die Triumphbogen betrachtete, konnte er sich die Römer von heute nicht recht in diese erhabene Trümmerwelt hineindenken. Der Verkehr mit dem belgischen Genremaler Navez, ebenfalls einem Schüler von David, und mit Granet, einem geschickten Interieurmaler, brachte ihn wieder der Gegenwart näher. Die ursprüngliche Idee, sich durch Kupferstiche nach den grossen Meistern den Lebensunterhalt zu erwerben, gab er bald auf. Nach dem Beispiel seiner Freunde versuchte er es mit dem kleinen Genre, wozu er die Stoffe von der Strasse, aus seiner nächsten Umgebung nahm. »Pilger, welche in einem römischen Hofe Reliquien von Kindern küssen lassen«, »Ansicht der unterirdischen Kirche von San Martino Dei Monti«, »Prozession von Mönchen in der Kirche San Cosmo e Damiano«, »Inneres der Sakristei von San Giovanni in Laterano«, »ein Räuber, der sich mit seiner Familie in einem hohlen Kastanienbaum verbirgt«, »Pilger in der Campagna« und die »sterbende Nonne«, letztere beide für Herrn Roulet de Mezerac, waren die ersten Bilder, welche er in den Jahren 1818 und 1819 in Rom ausführte. Sie waren noch trocken und dürftig in der Farbe, ängstlich und unsicher, liessen aber in der aufs Grosse gerichteten Auffassung einiger Figuren schon das Ziel erkennen, welchem Robert entgegensteuerte. In einem Briefe, welchen er im März 1819 an einen Gönner in der Heimath schrieb, zählte er die Gründe auf, die ihn veranlasst hatten, die Kupferstecherei aufzugeben und sich der Genremalerei zuzuwenden, die man liebte und die weniger Schwierigkeiten darböte, als die Historienmalerei, welche zu viele Dornen für ihn enthielte. »Wenn Sie sich vorstellen könnten, wie lange ich gezögert, wie lange ich mich gequält habe, bis ich mein erstes Gemälde anfing, würden Sie mich beklagt haben. Wie ist es doch peinlich, in allen Stücken die Folgen einer zu grossen Zaghaftigkeit oder soll ich sagen Charakterschwäche zu empfinden, die man nicht überwinden kann, im



Verein mit einer thörichten Eigenliebe, die mich verhinderte, jemand um Rath zu fragen, selbst meine Freunde nicht! Nachdem ich mehrere Skizzen gemacht hatte, entschloss ich mich, eine kleine Scene darzustellen, welche ich beobachtet und die mir gefallen hatte: es ist die Mahlzeit eines Pilgers, vor welchem mehrere Figuren in verschiedenen Costümen versammelt waren; eine Mutter lässt ihr Kind einige Blumen küssen, die an seinem Hute steckten. Ich arrangirte diesen Gegenstand in dem Innern eines Hofes, von dem ich mir ein plastisches Modell angelegt hatte. Ich suchte alle Costüme nach der Natur zu malen, indem ich mir viele Modelle nahm, Kleider miethete, kurz mir grosse Mühe gab. Alle diese Schwierigkeiten hielten mich ziemlich lange an der Arbeit auf. Indessen habe ich sie vor zwei Monaten vollendet«. In diesen Selbstbekenntnissen spricht sich der schwankende, zweifelsüchtige Charakter des Künstlers, sein Ehrgeiz und das mangelnde Vertrauen auf die eigene Kraft, welches später ein Hauptmotiv seines Todes wurde, bereits in voller Klarheit aus.

In einem zweiten Briefe vom 15. November 1819 an denselben Gönner, den Neufchâteller Landschaftsmaler Maximilian de Meuron, lesen wir, dass Robert seine Umgebung schon mit ganz anderen Augen zu betrachten gelernt hat, dass ihm die Menschen und die unbelebte Natur bereits in engere Beziehungen zu einander getreten sind. »Rom bezaubert mich«, schreibt er, »es ist ein einziger Aufenthalt. Je länger man darin wohnt, desto enger schliesst man sich an. Die ersten Monate war ich von sehr vielen Dingen gar nicht berührt, die ich jetzt mit so grossem Vergnügen betrachte; nichts erscheint mir gleichgültig. Welchen Charakter findet man in den geringsten Dingen und wie sehr erhöhen ihn diese Ruhe, diese Einsamkeit!« Da trat im Jahre 1820 ein Ereigniss ein, welches nicht nur seinen Entschluss, sich ganz der genrehaften Schilderung des römischen Lebens zu widmen, bestärkte, sondern auch für seine ganze künstlerische Zukunft entscheidend wurde. Das Räuberunwesen hatte in den päpstlichen Staaten so überhand genommen, dass sich die Regierung endlich zu einer energischen Massregel entschloss. In Frosinone und in Sonnino, nicht weit von Terracina, war das Hauptquartier dieser Banden. Die eine, unter Führung eines gewissen Borbone, hatte die Frechheit so weit getrieben, den Cardinal Gonzalvi, den Staatssekretär Pius VII., festzuhalten, während Gasperone von Sonnino mit seiner Bande bis an die Thore Roms gedrungen war. Die päpstliche Regierung setzte hohe Preise auf die Köpfe der Banditen und versprach den Gemeinden, welche eine Bande unschädlich machen würden, Steuerermässigung. Sonnino wurde eingenommen und fast die ganze Bevölke-



rung dieses Bergnestes, zwei- bis dreihundert Personen, nach Rom geschleppt, wo sie, Männer, Frauen und Kinder, theils in der Engelsburg, theils im Arbeitshaus dei Termini, untergebracht wurden. Unter diesen trotzigen Bergbewohnern, welche noch ihre ursprüngliche Wildheit, ihre urwüchsige Kraft und Schönheit bewahrt hatten, fand Robert, was er suchte, ein stolzes Geschlecht, welches den Gebilden seiner Phantasie entsprach und mit welchem er die heroische Landschaft bevölkern konnte, deren einfache, grossartige Linien sich für sein Auge nunmehr aus dem Wust und Schmutz des modernen Lebens losgelöst hatten. Robert erbat sich die Erlaubniss, unter diesen Leuten im Arbeitshause seine Studien machen zu dürfen, und mehrere Monate lebte er im Verkehr mit ihnen, indem sich seine Mappen mit Studien füllten. Allmählich liess die Strenge der römischen Regierung nach, da ihr die Unterhaltung dieser zahlreichen Gäste zu kostspielig wurde. Zuerst wurden die Frauen und Kinder entlassen, und dann gestattete man auch einigen Männern auf Ehrenwort frei umherzugehen. Die Frauen fanden bald eine Beschäftigung, indem sie den Künstlern als Modelle dienten. »So war,« sagt Feuillet de Conches, »Maria Grazia, die bemerkenswertheste unter den Frauen von Sonnino, mit ihrer Schwester Teresina bei Schnetz und Robert so gut wie zu Hause. Während der Mann der Grazia am Beine den Eisenring des Bagnosträflings trug und ein elendes und hinfälliges Dasein in der Engelsburg und später in Porto-d'Anzio führte, schlenderte die schöne Tochter des Gebirgs in der Stadt umher und beglückte die Ateliers. Es war der echte Typus eines Banditenweibes; von prächtigem Wuchs und prächtigen Formen, mit dem herrlichsten Haarwuchs auf dem Haupte, tapfer, stolz, furchtlos, mit gebieterischem Auge und herrischen Bewegungen, so eine Art »Freiheit« aus der Dithyrambe Barbiers. Teresina, ihre Schwester, die im höchsten Glanze der Schönheit strahlte und die Geliebte Roberts wurde, hatte mehr Feinheit und Sanftmuth in ihren Zügen; man hätte sie für eine Städterin im Costüm der Ciocciara gehalten.« Ein Brief Roberts an seine Eltern schildert den tiefen Eindruck, welchen diese Menschen auf ihn machten, noch lebhafter. Nachdem er erzählt, dass er die Erlaubniss des Gouverneurs erhalten, fährt er fort: »Ich liess mir sofort die Gitter öffnen und fand, wie ich richtig vermuthet hatte, die malerischsten und farbenglänzendsten Costüme, die es gibt. Man kennt sie nicht einmal in Rom. Ich fing an, einige Studien für mich zu machen; man gab mir ein sehr gutes Zimmer zum Malen, und ich begann ein Costümbild, eine Ciocciarenfamilie*). Ich begann dann ein zweites: ein alter

*) Ciocciaren heissen die Bewohner der Campagna und der römischen Gebirge, welche Sandalen — cioccia — aus Schafs-, Ziegen- und Rinderfellen statt der Schuhe tragen.



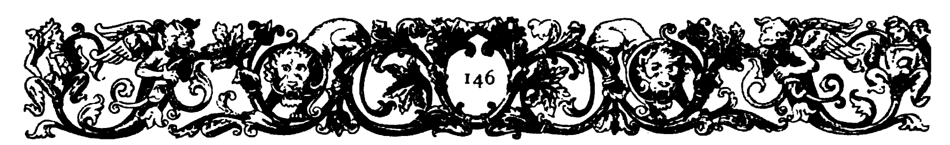
Gebirgshirt mit seiner Tochter, beide nach einem einfachen Mahle im Walde unter einem Madonnenbilde schlafend. Mein drittes Bild ist ein ganz neuer Gegenstand, der gefallen muss; es ist eine Scene aus dem italienischen Räuberleben. Das Costüm dieser Räuber ist von erstaunlichem Reichthum und seit Jahrhunderten dasselbe. Ich habe es mit der grössten Wahrheit gemacht, weil ich sie zu Modellen hatte und weil man ihnen ihre Kleider und Geräthschaften gelassen hatte. Es ist ziemlich seltsam, an einem solchen Orte zu arbeiten. Ich bin indessen länger als zwei Monate darin gewesen, ohne einen Tag zu überschlagen. Mein Gegenstand ist der: Im Innern einer Höhle liegt im Vordergrunde ein verwundeter Bandit, der sich von einem andern verbinden lässt. Wieder andere, die weiter entfernt sind, geben ihnen ein Zeichen, auf ihrer Hut zu sein; sie sind alle unter Felsenmassen verborgen; im Hintergrunde ist der Eingang der Höhle mit einem Giessbach; man sieht auch einen in das Innere des Waldes führenden Pfad, auf welchem sich ein Gehirgshirt befindet. Ein Detachement Soldaten hat bei ihm Halt gemacht und einige wollen ihn zwingen, ihnen den Schlupfwinkel der Spitzbuben zu verrathen. Er täuscht sie dadurch, dass er ihnen einen falschen Weg angibt. Die Banditen sind noch im Besitz ihres Raubes und durch den Hirten gerettet, der ihr Freund ist.« Mit diesem Räuberbilde betrat Robert zum ersten Male die Bahn, auf welcher er sich Ruhm und Ehre erwerben sollte. Er sog nunmehr die italienische Romantik mit vollen Zügen ein, konnte sich aber nicht entschliessen, für seine romantischen Stoffe auch eine romantische Ausdrucksweise zu finden. In dieser blieb er sein Leben lang der kühlen classicistischen Formensprache treu und nur gering sind die Concessionen, welche er dem Colorit im modernen Sinne machte. Am ehesten noch in der Landschaft, in der Tonstimmung der Luft, insbesondere des Abendhimmels, wo er dann die Umrisse seiner Figuren mit einer weichen, duftigen, fliessenden Hülle umgab und so ein geheimnissvolles Band zwischen der Natur und den Menschen herstellte. Zu weiteren Zugeständnissen konnte er sich aber nicht entschliessen und an diesem Zwiespalt zwischen der stilistischen und der malerischen Auffassung ist er am Ende, seiner Kraft misstrauend, zu Grunde gegangen.

Im Mai 1821 unternahm Robert eine Reise nach Neapel, wo er zwei Monate blieb und sich mit dem ihm eigenen Eifer in die Eigenthümlichkeit des neapolitanischen Volkslebens versenkte, welches im Gegensatz zu dem heroisch-elegischen Charakter des römischen einen musikalisch-lyrischen hat. In Neapel erhielt er von der Fürstin von Paterno den Auftrag zu einem grossen Gemälde, welches nach dem Romane der Frau von Stael »Corinna auf dem Cap Miseno« vor neapoli-



tanischen Landleuten improvisirend darstellen sollte. Diese Arbeit machte dem Künstler grössere Mühe, als er nach dem dankbaren Vorwurfe erwartet hatte. Die Gruppen der Landleute und Fischer, die er in ihren Trachten, Bewegungen und Lebensgewohnheiten gründlich beobachtet hatte, gingen ihm leicht von der Hand. Ebensowohl gelang ihm der landschaftliche Hintergrund, der Golf von Neapel mit Capri und dem den Golf nach Süden abschliessenden Vorgebirge. Desto mehr machte ihm die improvisirende Dichterin und ihr Freund Lord Oswald, der sich unter den Zuhörern befinden sollte, zu schaffen. Hier fehlte ihm die Anschauung des Lebens. Er wusste nicht, in welches Costüm er sie stecken sollte, und fragte endlich bei seiner Auftraggeberin an, ob er sie fortlassen und durch andere Figuren aus dem Volke ersetzen dürfte. Da ihm diese Aenderung verweigert wurde, liess er den Auftrag fahren, kratzte die beiden widerspänstigen Personen aus und ersetzte die Hauptfigur durch einen Improvisator, welcher seinen Gesang mit der Mandoline begleitet. In dieser Gestalt erschien das Bild unter dem Namen der »neapolitanische Improvisator« neben einer Reihe anderer Genrebilder im Salon von 1824. Trotzdem, dass es nicht den Erfolg hatte, den sich Robert von einem Werke versprach, in welchem er dem realen Leben eine getragene Stimmung eingehaucht, eine höhere stilistische Auffassung verliehen hatte, kaufte es der Herzog von Orleans, der nachmalige König Ludwig Philipp, für 3500 Frcs. Es erhielt einen Platz in der Galerie des Schlosses Neuilly und ging bei der Zerstörung desselben im Jahre 1848 zu Grunde. Nur die Mittelgruppe wurde gerettet und später von dem Museum in Neufchâtel angekauft. Der Umstand, dass das Werk nicht aus einem Gusse heraus entstanden, sondern nachträglich umgearbeitet worden ist, mag den Mangel an Einheit und Geschlossenheit in der Composition verursacht haben. In den einzelnen Figuren tritt dagegen das Streben nach einer idealen Auffassung des Volkslebens in volle Erscheinung.

Noch fand dieses Streben nur ein geringes Verständniss. Man wollte von ihm immer nur Räuber haben, und er hatte genug zu thun, um alle Aufträge zu erledigen. »Lieber Herr Robert,« pflegten die vornehmen Fremden, die sein Atelier besuchten, zu sagen, »einen kleinen Banditen, wenn's gefällig ist.« Den »schlafenden Briganten«, den seine Frau bewacht, hat er deshalb vierzehn Male wiederholen müssen (ein Exemplar von 1822 in der Berliner Nationalgalerie, ein anderes im Museum von Leipzig). Die schwermüthige Romantik des Räuberlebens, in welche sich seine Phantasie immer wieder versenken musste, damit er dem Drängen der Besteller nachgeben konnte, übte einen nachtheiligen Einfluss auf seine Gemüths-



stimmung aus. Er suchte sich demselben dadurch zu entziehen, dass er anmuthige und heitere Motive aus dem Volksleben suchte. So entstanden die »Frascatanerin beim Rendezvous«, »zwei junge Neapolitanerinnen von einem Feste zurückkehrend«, »neapolitanischer Tanz auf Capri«, »junge Mädchen aus Frascati mit Blumenkörben«, »Mädchen aus Procida, welches einem Fischer zu trinken gibt« und zahlreiche andere, welche in den öffentlichen und Privatsammlungen Europas zerstreut sind. Als ihn jemand nach der Ursache dieser Aenderung in der Wahl der Stoffe fragte, gab er zur Antwort: »Ich bin gezwungen, weniger düstere Stoffe zu suchen; denn ich kann nicht malen, ohne mich mit meinem Gegenstande zu identificiren, und wenn ich einen dieser unglücklichen Briganten vollendet habe, fühle ich mich derartig erschöpft und melancholisch, dass, wenn ich lange so fortführe, ich schliesslich den Verstand verlieren oder ernstlich krank werden würde.« Dieser Kampf gegen seine Gemüthsstimmung war ein vergeblicher. Am 18. März 1825 trat ein Ereigniss ein, welches für immer einen Schatten in sein Leben hineinwarf und den Grund zu jener Melancholie und Selbstquälerei legte, welche ihm zehn Jahre später ebenfalls das Messer zum vernichtenden Schlage gegen sich selbst in die Hand drückte. An jenem verhängnissvollen Tage tödtete sich sein Bruder Alfred dadurch, dass er sich den Hals durchschnitt. Vorübergehend wurde seine Stimmung wieder durch den Besuch seiner Mutter gehoben, welche anderthalb Jahre bei ihren Söhnen in Rom verlebte. Diese Zeit war die glücklichste und auch künstlerisch bedeutsamste seines Lebens. Er fasste damals den Plan zu einem Cyclus von vier Bildern, in welchen er die vier Hauptstämme Italiens in Verbindung mit ihren Wohnsitzen und zu gleicher Zeit die vier Jahreszeiten darstellen wollte. Der Gedanke war sinnvoll und poetisch: die »Rückkehr von dem Feste der Madonna del Arco« sollte die lebenslustigen, sangesfrohen Neapolitaner im Frühling, die »Schnitter« Rom und den Sommer, die »Weinlese« Florenz und den Herbst und der »Carneval von Venedig« die Italiener des Nordens und den Winter schildern. An die Stelle des letzteren Stoffes traten später die »Fischer des adriatischen Meeres.« Das erste dieser Gemälde (jetzt im Louvre) wurde schon im Jahre 1827 vollendet und erschien im Salon von 1828. Die Capelle der Madonna del Arco liegt in einem Dorfe in der Nähe von Neapel. Zu Pfingsten pflegen die Neapolitaner dorthin zu pilgern, und als Robert einmal eine fröhliche Schaar von diesem Volksfeste heimkehren sah, wurde er an die alten Bacchanalien erinnert und er beschloss diese Scene künstlerisch so zu gestalten, dass sie den Charakter der Malereien von Pompeji und Herculaneum wiedergeben sollte. Die Pariser Kritiker,



welche von dieser Absicht des Malers nichts wussten und wissen konnten, tadelten die reliefartige Composition und die Trockenheit der Farbe, letztere mit grösserem Recht als erstere, welche immer noch das Ueberbleibsel der Davidschen Schule war. Robert musste den Vorwurf der Trockenheit seines Colorits oft genug hören und er hat diese Trockenheit auch niemals ganz überwunden. »Man sagt mir allgemein,« schrieb er einst an seinen Freund, den belgischen Genremaler Navez, »dass ich ins Trockene gerathen bin und nach deutscher Manier arbeite.« Sieht man jedoch von der Schwäche des Colorits ab, so verdient das Erstlingsbild dieses Cyclus seiner Meisterwerke hohe Anerkennung. In der Geschlossenheit und einheitlichen Anordnung der Composition bezeichnet es einen erheblichen Fortschritt gegen den »neapolitanischen Improvisator«, welchen es auch an Vielseitigkeit der Charaktere und Lebendigkeit der Action überragt. Auf einem massigen, von zwei Ochsen gezogenen Wagen, welcher, von der Seite gesehen, den Mittelpunkt der Composition einnimmt, sitzen zwei junge Paare. Die eine der jungen Frauen stützt sich auf einen mit Blumen, Amuletten und Madonnenbildern geschmückten Thyrsusstab, welcher an dem Wagen befestigt ist, während ein junger Landmann ihre Taille umfasst. Die andere der Frauen will ein Blatt von dem Laube des Thyrsus pflücken, welchen ein auf der Deichsel stehender Knabe hält, der sich auf einen kleinen Lazzarone stützt. Auf dem Hintertheil des Wagens sitzt ein zweiter junger Mann, welcher singt und die Mandoline dazu spielt. Auf dem Erdboden im Vordergrunde des Wagens, tanzen zwei Mädchen, von denen das eine mit einer ungemein graziösen Bewegung seine Schürze hebt, während das andere ein Tambourin schlägt. Zwei Kinder gehen dem Wagen voraus. Das eine, fast nackt, trägt einen Thyrsus auf der Schulter, das andere schwingt eine Art hölzerner Schnarre, welche aus drei Hämmern zusammengesetzt ist. Im Hintergrunde sieht man Castellamare und den Vesuv, ohne den sich die neapolitanische Landschaft nicht denken lässt. Das Gemälde war eine würdige Vorbereitung für die »Schnitter«. Die Gestalten waren bereits über das Individuelle, die zufällige Erscheinungsform zu typischer Bedeutung emporgehoben und in wenigen Figuren war ein ganzer Volkscharakter erschöpft worden. Die unbefangene Festeslust, die naive Freude am schönen Genuss des Lebens, das Erbtheil der alten Griechen, welche einst diese glückliche Küste colonisirt hatten, vibrirte in allen Bewegungen der Figuren, welche nur ein Gedanke, eben diese Freude am Dasein zu beseelen scheint. Das Gemälde wurde mit 4000 Frcs. für die Sammlung des Luxembourg angekauft.

Robert hatte die Absicht gehabt, zugleich mit seinem Bilde nach



Paris zu gehen, den Plan aber wieder aufgegeben, weil, wie er selbst in einem Briefe gestand, »die Anwesenheit einer Gesellschaft reizender und sehr liebenswürdiger Damen, von denen er mit grosser Güte aufgenommen worden war«, ihn an Rom fesselte. Diese Damen waren die Prinzessin Charlotte Napoleon, welche mit ihrem Cousin, dem Prinzen Napoleon, ältestem Sohne Ludwig Bonapartes und der Königin Hortense, vermählt war, und ihre Verwandte Juliette de Villeneuve. Diese Bekanntschaft, deren Reize den Künstler immer mehr umstrickten, sollte für ihn verhängnissvoll werden. Die Prinzessin und ihr Gemahl liebten nicht nur die schönen Künste, sondern übten sie auch aus. Der Prinz zeichnete Landschaften, Robert staffirte sie mit Figuren und Charlotte übertrug sie auf den Stein. Aus diesem künstlerischen Verkehr bildete sich bald ein inniges Freundschaftsverhältniss heraus, welches im Laufe der Jahre auf der Seite Roberts noch einen andern Charakter annahm. Am Ende des Jahres 1828 rief ihn die plötzliche Erkrankung seiner Mutter nach Chaux-de-Fonds. Roberts unvermuthete Ankunft beschleunigte nur ihren Tod, und im November begab sich der Künstler über Mailand und Venedig wieder nach Rom, wo er sich mit den Vorstudien für sein Gemälde, die »Schnitter«, zu beschäftigen begann. Im Juni 1829 unternahm er eine Reise durch die Campagna bis nach Terracina, um die Gegend kennen zu lernen, welche den landschaftlichen Hintergrund für die »Schnitter« bilden sollte. Im Spätsommer 1830 hatte er das Bild, das Hauptwerk seines Lebens, vollendet. Bevor er es nach Paris schickte, stellte er es in Rom auf dem Capitol aus, wo es vor competenten Richtern die erste Feuerprobe bestand. Der Erfolg im Salon von 1831 war ein vollständiger. Classicisten und Romantiker konnten Robert mit gleichem Rechte für den ihrigen erklären: zu jenen gehörte er Kraft seiner Herkunft aus Davids Atelier, wegen der Reinheit seiner Zeichnung und der stilvollen Auffassung des realistischen Lebens der Gegenwart, während die Romantiker auf das Streben nach malerischer Wirkung, auf die poetisch-elegische Stimmung und den modernen Charakter des Stoffes hinweisen konnten. Das Bild wurde für 8000 Frcs. Privateigenthum des Königs, kam aber nach dem Tode des Künstlers in das Louvre. Der Maler wurde mit dem Kreuze der Ehrenlegion decorirt, eine Auszeichnung, die um so höher anzuschlagen war, als sie in diesem Jahre nur noch sein Jugendfreund, der Kupferstecher Henriquel-Dupont, erhielt. Zahlreiche Kupferstiche und Lithographien haben die »Ankunft der Schnitter in den pontinischen Sümpfen« in allen Ländern populär gemacht. Mit der Vollendung des Bildes traf der Aufstand in der Romagna zusammen, welcher die Blicke des Publikums wieder auf Italien lenkte,

welches ohnehin damals noch mit dem Schleier eines poetischen Geheimnisses, mit dem Glanze der Räuberromantik umgeben war. Die idealisirende Auffassung der römischen Landleute durch Robert harmonirte mit der Vorstellung, welche man sich in dem übrigen Europa von der Bevölkerung Italiens gebildet hatte, und da Robert zugleich in der Art seiner Darstellung die »historische« Mitte zwischen Classicismus und Romantik gehalten hatte, erklärt sich der ungeheure Erfolg, den dieses Gemälde bei dem Publikum aller Länder fand. Heute hat es für uns nur noch eine historische Bedeutung. Sein ethnographischer Werth beschränkt sich auf die Costüme, die immer mehr unter dem Landvolke verschwinden, und sein künstlerischer Werth ruht in der Schönheit der Composition und der Umrisslinien. Damals freilich erregte die Idealisirung der Volkstypen den höchsten Enthusiasmus. »Robert,« schrieb Heine, welcher von dem Bilde eine begeisterte Schilderung entwirft, »hat die Gestalten, die ihm die Natur geliefert, erst in sein Gemüth aufgenommen, und wie die Seelen im Fegefeuer, die dort nicht ihre Individualität, sondern ihre irdischen Schlacken einbüssen, ehe sie selig hinaufsteigen in den Himmel, so wurden jene Gestalten in der glühenden Flammentiefe des Künstlergemüthes so fegefeurig gereinigt und geläutert, dass sie verklärt emporstiegen in den Himmel der Kunst, wo ebenfalls ewiges Leben und ewige Schönheit herrscht.«

Wie auf der »Madonna del Arco« bildet ein von Büffeln gezogener Wagen, hier aber von vorn gesehen, den Mittelpunkt der Composition. Er hat eben Halt gemacht, da die Schnitter an dem Orte angelangt sind, auf welchem sie ihre Zelte errichten wollen. Einer der Ochsentreiber, eine stolze Gestalt mit einer Fülle rabenschwarzen Haares, welche sich kranzartig um sein edel geschnittenes Angesicht legt, hat sich auf eines der kräftigen Thiere gelehnt und blickt träumerisch in die Ferne. Der andere Treiber sitzt noch auf seinem Thiere. Auf dem Wagen ruht ein alter Mann, neben ihm steht ein junges Weib mit einem Säugling, während im Hintergrunde des Wagens ein Mann beschäftigt ist, die Zeltstangen und das Zelttuch abzuladen. Rechts tanzt ein Landmann zu der Musik eines Pifferaro, und von links kommen jubelnde Schnitter und Schnitterinnen, von denen die vorderste ein volles Aehrenbündel in der Schürze trägt. In der Ferne erblickt man die sanft aufsteigenden Linien des Cap Circello bei Terracina.

Im Monat März 1831 verliess Robert Rom, um sich nach Paris zu begeben. Auf dieser Reise, die ihn zunächst nach Florenz führen sollte, passirte er die damals im Aufstande befindliche Romagna. In Terni traf er zu seiner Ueberraschung mit dem Prinzen Napoleon, dem Gemahle



der Prinzessin Charlotte, zusammen, welcher sich durch seinen jüngeren Bruder Louis Bonaparte, der damit den ersten Schritt auf seiner Verschwörerlaufbahn that, hatte verleiten lassen, an dem Aufstand Theil zu nehmen, wider den Willen seiner Frau, welche in Florenz den Ausgang des thörichten und aussichtslosen Unternehmens mit Angst erwartete. Wenige Tage nach Roberts Ankunft in Florenz, am 17. März, traf sie der schwerste Schlag: Prinz Napoleon starb plötzlich in Ancona an den Masern oder, wie Robert annahm, in Folge des aufregenden und aufreibenden Lebens, an welches er nicht gewöhnt war. Jetzt hielt es der Künstler für seine Pflicht, in diesen ersten Tagen des Schmerzes über den jähen Verlust, der trauernden Wittwe zur Seite zu stehen. Er malte ihr nach einem Miniaturbilde das Portrait des Gatten, und in diesem täglichen vertrauten Verkehr entfaltete sich die freundschaftliche Neigung des Künstlers zu einem immer mehr an Kraft zunehmenden Gefühl leidenschaftlicher Liebe, welches er nicht mehr zurückdrängen zu müssen glaubte, nachdem die legitime Schranke gefallen war. Die Reise nach Paris wurde darüber vergessen. Noch am 4. Juni schrieb er, dass er dieselbe definitiv aufgegeben, als er plötzlich seinen Entschluss änderte und dennoch abreiste, vielleicht weil er einsah, dass seine Leidenschaft hoffnungslos war. Er kam noch rechtzeitig nach Paris, um Zeuge der Bewunderung und Begeisterung zu sein, welche seine Gemälde hervorriefen. Ausser den »Schnittern» waren noch sieben Bilder ausgestellt, unter welchen die »Beerdigung eines Erstgeborenen« das bedeutendste und zugleich ergreifendste war. Robert wurde selbst der Mittelpunkt zahlreicher Huldigungen; aber er fühlte sich in der Unruhe der grossen Stadt nicht behaglich. Er war zu sehr an das ruhige und beschauliche Leben in den italienischen Städten gewöhnt, und deshalb verliess er bald wieder die französische Hauptstadt, um sich durch die Schweiz nach Florenz zu begeben, wo er in den alten Kreis trat, aber auch in diesem nicht die Ruhe fand, die er suchte. Die Politik beherrschte damals zu sehr alle Gemüter, als dass nicht ein so starker und männlicher Geist, wie der der Prinzessin Charlotte, an derselben hätte Antheil nehmen sollen. Auch seine religiösen Ansichten stimmten nicht mit den freigeistigen Anschauungen der Prinzessin, und aus diesen Disharmonieen, welche sein leicht empfängliches Herz verwundeten, bildete sich allmählich ein Zustand heraus, der ihm den Aufenthalt in Florenz unerträglich machte. Zu ernstem Schaffen kam er nicht. Nachdem er einige Entwürfe gemacht, gab er den Plan des dritten Gemäldes in seinem Cyclus, der »Weinernte in Florenz«, auf und im Februar 1832 verliess er die Stadt, um nach Venedig überzusiedeln. »Mein drittes Bild der ,Jahres-



zeiten', schrieb er vor seiner Abreise, »würde jetzt in gutem Gange sein; wenn ich aber recht daran denke, will ich lieber Florenz verlassen! Es ist hier ein Dorn, der mich sticht; vielleicht werde ich ihn in der Entfernung weniger fühlen.«

Er täuschte sich. In Venedig wuchs seine Leidenschaft immer mehr, obwohl er sie heroisch bekämpfte, indem er sich eifrig an die Arbeit machte. Der »Carneval von Venedig« sollte den italienischen Winter illustriren, und wie gewöhnlich begann er seine Thätigkeit damit, dass er Ausflüge in die Umgebung, insbesondere nach Palestrina und Chioggia machte, um dort Costümstudien und Typen zu sammeln. Denn die Tracht der Stadtbewohner war ihm zu düster und eintönig, und er suchte daher bei den Landleuten und Fischern nach lebhafteren Farben. Je näher er aber dem Charakter und dem Leben dieser Leute, die sich um einen kärglichen Erwerb tausend Gefahren aussetzten, trat, desto mehr beschäftigten sie seine Phantasie. Sie traten mehr und mehr in den Vordergrund seines Gemäldes, die Masken wurden in den Mittelgrund verwiesen und schliesslich ganz entfernt. So wurde aus dem »Carneval von Venedig« die »Abreise der Fischer des adriatischen Meeres«, ein Gegenstand, von dem er in einem Briefe sagte, dass er niemals einen Stoff behandelt habe, der ihn so sehr begeistert, der so sehr für seine Natur, für seinen Kopf, für sein Herz und seinen Geschmack gemacht sei. In dem Typus dieser Fischer liessen sich noch orientalische Züge erkennen, welche auf den früheren Verkehr mit der Levante deuteten. Das Bewusstsein der täglichen Gefahr, der Ernst harter Arbeit drückte ihnen das Gepräge einer gewissen Melancholie auf, welche der eigenen Gemüthsstimmung des Künstlers nur zu sehr entgegen kam. Seine Briefe zeigen, mit welcher reissenden Schnelligkeit seine Leidenschaft und damit die Verdüsterung seiner Seele zunahm. Sie lähmte seine Phantasie, sein künstlerisches Schaffen in solchem Grade, dass er drei Jahre brauchte, um die »Abfahrt der Fischer des adriatischen Meeres« zu vollenden. Immer wieder kratzte er mit jenem Rasirmesser, welches er bald gegen sich selbst kehren sollte, Figuren aus, die ihm missfielen. Endlich, im November 1834 stand das Gemälde, welches ihm so viele Mühen und Verdriesslichkeiten bereitet hatte, vollendet auf der Staffelei. Bevor es nach Paris ging, wurde es in Venedig ausgestellt, wo es zwar wegen einzelner Details in der Presse heftig angegriffen wurde, aber im Ganzen einen solchen Enthusiasmus bei den Venetianern, die sich in ihrem Nationalstolze geschmeichelt fühlten, hervorrief, dass sogar Leute aus Padua und Treviso hinüberkamen, um ihre Neugier zu befriedigen.



Die mühevolle Art des Schaffens und das geistige Leiden, welches den Künstler während der Arbeit quälte, haben ihre Spuren auf dem Gemälde hinterlassen. Die Figuren sind lose an einander gereiht, der Composition fehlt es an Einheit und an jenem rhythmischen Schwunge der Linien, welcher den »Schnittern« einen unversiegbaren Reiz verleiht. Er konnte sich nicht genug thun, diesen Fischern, welche ihre Netze in den Stand setzen, die letzten Vorbereitungen zur Abfahrt treffen oder noch einmal vor schwerem Tagwerk der Ruhe pflegen, diesen Frauen, welche voll schwermüthiger Trauer und trüber Ahnungen in die ungewisse Zukunft blicken, etwas von seiner eigenen Gemüthsstimmung mitzutheilen. Dadurch ist in diese einfachen Menschen ein emphatischer, ja theatralischer Zug hineingekommen, welcher sie in eine ideale Sphäre rückt, der sie in Wirklichkeit nicht angehören. Der künstlerische Werth dieses Gemäldes ist demnach geringer als sein psychologischer: es ist das letzte Bekenntniss einer gemarterten, verzweifelnden, todesmüden Seele. »Ein Gedanke gefällt mir besonders an dieser ‚Abfahrt'«, hatte er einst (im Juni 1832) an seine Schwestern geschrieben, »sie kündigt das Ende von allem an.« Ob er sich schon damals mit Selbstmordgedanken trug, vermag man nicht mit Sicherheit festzustellen, da er in seinen Entschlüssen überaus schwankend war und niemand ein rückhaltsloses Vertrauen schenkte, auch nicht seinem Bruder Aurèle, welcher die letzten Jahre in Venedig mit ihm zusammen lebte und in demselben Atelier mit ihm arbeitete. Alle Briefe, welche die Prinzessin Charlotte an ihn gerichtet, hat er verbrannt. Am 8. März erhielt er den letzten aus Florenz, in welchem die Prinzessin ihm zur Vollendung seines Gemäldes Glück wünschte und ihm anzeigte, dass sie nach Rom gehen wollte. Man darf mit Recht bezweifeln, ob sie die Neigung des Künstlers theilte oder ob sie überhaupt darum wusste. Der Condolenzbrief, welchen sie nach dem Tode Leopolds an Aurèle schrieb, betont zu sehr den ergebenen Freund, den Mann, der ihr die letzten Nachrichten von ihrem »armen Napoleon« gebracht, auf dessen Ergebenheit sie noch für spätere Zeit gezählt, als dass man dem Gedanken Raum geben könnte, sie hätte für den unglücklichen Künstler ein wärmeres Gefühl gehabt als das der Freundschaft. Eine Zeile dieses Briefes ist von den Biographen nicht beachtet oder doch nicht im Zusammenhang mit anderen Momenten ihrer Bedeutung nach völlig gewürdigt worden. Und doch ist sie vielleicht am ehesten geeignet, ein aufklärendes Licht in das Dunkel der letzten Lebenstage des Künstlers zu werfen. »Wie sehr mache ich mir Vorwürfe,« schreibt die Prinzessin, »dass ich nicht öfter nach Venedig geschrieben, dass ich ihn nicht mehr aufgefordert habe, nach Florenz zu kommen!« Vergleicht



man damit das unaufhörliche Schwanken in Bezug auf die Reise, welche er nach der Vollendung der »Fischer« zu seiner Erholung und seiner geistigen Erfrischung antreten wollte, wie er in den letzten Tagen Entschlüsse über Entschlüsse fasste, ohne einen derselben auszuführen, so hebt sich mit einem Male der dichte Schleier, welcher das Motiv des letzten und unseligsten seiner Entschlüsse bisher verbarg. Er erwartete von der Prinzessin Charlotte die Einladung, nach Florenz zu kommen, er mochte es derselben in seinen Briefen immer dringender nahe gelegt haben, und als sie kühl oder ausweichend antwortete, beschloss er seinem unerträglichen Dasein ein Ende zu machen, zumal ihm auf der anderen Seite das Bewusstsein, dass seine künstlerische Kraft im Abnehmen begriffen sei, den letzten moralischen Halt geraubt hatte. Am Morgen des 20. März 1835 ging Leopold Robert gegen seine Gewohnheit allein in das Atelier, welches nicht in seiner Wohnung, sondern im Palazzo Pisani lag, während ihn sonst sein Bruder stets auf diesem Gange begleitete. Dieser erfuhr erst später, dass Leopold allein ausgegangen sei. Von einer dunklen Ahnung getrieben, eilte er ihm nach. Er fand die Thüre verschlossen. »Ich klopfe, ich rufe . . . nichts! Ich stürze mich wie ein Rasender gegen die Thür, welche ich mit Anstrengung zertrümmere; ich durcheile ein Vestibul, ich stosse eine zweite Thür ein wie die erste . . . Grosser Gott! welch ein Blitzschlag! Mein armer Leopold liegt ausgestreckt, mit dem Gesichte gegen die Erde gekehrt, inmitten einer Blutlache! Wie versteinert bei diesem Anblick sinke ich auf die Kniee, um noch zwei Seufzer zu empfangen, welche dieser armen entseelten Hülle entflohen. Ich richte die Augen entsetzt auf seine Hände, um das grausame Werkzeug zu suchen, welches mir meinen unglücklichen Bruder geraubt hat, und ich sehe es auf einem Koffer liegen, auf den zuerst das Blut geflossen und von welchem Leopold herabgefallen war, nachdem es seinen höllischen Streich geführt hatte.« Robert hatte das Messer, dasselbe, mit welchem er schlechte Stellen von seinen Gemälden herunterzukratzen pflegte, mit solcher Energie gehandhabt, dass die beiden Hauptschlagadern des Halses durchschnitten und einer der beiden Halswirbelknochen verletzt waren. Der Todtenschein gab als Todesursache »tiefe Hypochondrie« an. Auf der Staffelei, vor welcher er seinen letzten Athemzug ausgehaucht, stand eine kleinere, etwas veränderte Wiederholung der »Schnitter«, welche der Graf Raczynski bei ihm bestellt hatte und welche dieser auch später für fünfzehntausend Francs ausgehändigt erhielt.

Noch früher als Robert hatte Jean Victor *Schnetz* (1787—1870), den wir schon unter den Historienmalern für Versailles kennen gelernt



haben, das italienische Sittenbild cultivirt, ohne dass es ihm jedoch gelungen ist, eine gleiche Hoheit des Stils und eine ähnliche Tiefe der Empfindung zu erreichen. David, Regnault, Gros und Gérard sind nach einander seine Lehrer gewesen, und über diesen Kreis ist er niemals hinausgekommen. Seine künstlerischen Erfolge haben denn auch sein Leben nicht überdauert, obwohl er sich in den zwanziger und dreissiger Jahren einer gewissen Popularität erfreute. Sie gründete sich jedoch weniger auf seine religiösen und profanhistorischen Gemälde, als auf seine Genrebilder aus dem römischen Volksleben, unter denen das »Madonnengelübde« (jetzt im Luxembourg) im Salon von 1831 sich neben Roberts »Schnittern« noch die Gunst des Publikums zu erringen wusste. Im Gegensatze zu Robert malte er gewöhnlich lebensgrosse Figuren, denen er aber nicht das Gepräge einer höheren, stilvollen Auffassung zu verleihen wusste. Jenes Gelübde vor der Madonna gilt dem kranken Knaben römischer Landleute, ein Seitenstück galt einem Mädchen. Rechnen wir noch das »Begräbniss eines Kindes«, die »vor der Ueberschwemmung flüchtenden Campagnolen«, die »weinende Römerin an der Leiche ihres Mannes«, den »Mönch als Arzt« dazu, so haben wir eine Gruppe von Bildern, in welchen sich eine gemeinsame Stimmung ausspricht, eine tiefe Melancholie und die Furcht vor einem tragischen Ereigniss. Die trockene, nüchtern berechnende Art, in welcher Schnetz diese Gegenstände vortrug — Heine schrieb, seine Bilder wären »mehr redigirt als gemalt« — diese mehr referirende, als reflectirende Art war freilich nicht im Stande, in dem Beschauer tiefere Empfindungen hervorzurufen. Aber immerhin ist die Wahl der Stoffe charakteristisch für eine gewisse Richtung, welche sich in der französischen Malerei unter dem Einflusse von Schnetz und Robert herausgebildet hat. Ihr Hauptrepräsentant ist Ernst *Hebert* (geb. 1817), dessen Erfolge zwar erst mit dem Jahre 1850 beginnen, dessen künstlerischer Charakter aber mit dem der voraufgegangenen Epoche übereinstimmt. Er widmete sich zuerst unter David d'Angers der Bildhauerkunst, trat dann aber in das Atelier von Delaroche ein und errang 1839 mit einer biblischen Composition, der »Findung von Josephs Becher in Benjamins Sack«, auf welcher bereits ein melancholischer Schatten ruhte, den römischen Preis. In Rom widmete er sich nicht ausschliesslich der idealen Malerei, sondern er hatte auch ein offenes Auge für die Reize des Volkslebens, die ihm aber zuerst von der malerischen Seite aufgingen. Er hielt sich enger an die individuellen Züge der einzelnen Erscheinung und wusste so seinen Genrebildern einen höheren ethnographischen Werth zu verleihen als es Robert gethan hatte. Ohne die scharfe Plastik der Form ganz in malerischen Duft aufzulösen,



that er doch von diesem so viel hinzu, um seinen Gemälden den Charakter einer über Robert hinausgehobenen Entwickelungsstufe zu verleihen. Noch stärker aber als jener betonte er das melancholische Element des italienischen Volkscharakters. Er steigerte es zu einer geistigen und physischen Krankhaftigkeit, und was bei seinem ersten erfolgreichen Bilde dieser Gattung, der »Malaria«, durch die Situation und durch den Stoff motivirt war, wurde bald zur spezifischen Eigenthümlichkeit aller seiner Gemälde aus dem italienischen Volksleben. Seine Nachahmer adoptirten diese interessante Kränklichkeit, bis Bonnat solchem Jammer ein Ende machte und das italienische Landvolk mit objektivem Realismus darstellte.

Héberts »Malaria«, welche im Salon von 1850 erschien (jetzt im Luxembourg), zeigt ein auf der Tiber langsam dahingleitendes Boot, auf welchem sich zwei Männer, drei Frauen und ein Kind im Schoosse der einen befinden. Einer der jungen Männer steht in stolzer ungebrochener Kraft, als wollte er der verderblichen Fieberluft, diesem schleichenden unsichtbaren Feinde, Trotz bieten, im Vordertheile des Fahrzeuges auf einen Bootshaken gestützt und vorwärts schauend, um den Lauf des Fahrzeuges zu richten. An den Bootsrand lehnt sich ein junges Mädchen, eine prächtige Gestalt, die ebenfalls noch in der Fülle der Gesundheit strotzt. Von jenem sehen wir nur das verlorene Profil, von dieser nur Rücken und Hinterkopf. Die aber, die ihr gegenüber sitzen, kehren uns ihr Angesicht zu. Eine der Frauen hat, vom Fieberfrost geschüttelt, den Mantel bis zum Kinn emporgezogen. Ihre einzige Hoffnung ist das Heiligenbild, welches neben ihr auf der Bank steht. Ihre Nachbarin mit dem nackten Knaben auf dem Schoose, welcher so ungenirt daliegt, wie der kleine Heiland, wenn er auf dem Schoosse der Madonna eingeschlafen ist, blickt schwermuthsvoll in die Ferne. Etwas tiefer, am Boden des Fahrzeuges, kauert ein junger Mann, der ebenfalls, von den Vorboten des Sumpffiebers schon berührt, den Mantel um die Schultern gelegt hat. Es gilt, so schnell als möglich der Atmosphäre des Fiebers zu entfliehen. Aber diese verderbliche Luft scheint wie Blei auf dem abschüssigen Ufer mit seiner spärlichen, von der Sonne verbrannten Vegetation, auf dem Spiegel des Flusses und dem Boote selber zu lasten, das sich kaum vorwärts zu bewegen scheint. Die Figuren sind von der Luft wie von einem feinen Dunste umflossen, der sich dämpfend und brechend auf die Lokalfarben legt und dadurch dem Ganzen einen unbestimmten, matten Charakter giebt, welcher diese Situation vortrefflich kennzeichnet, der aber, wie sich später herausstellte, nur der Abglanz von Héberts künstlerischer Individualität war. »Das Charakteristische der Hébertschen



Bilder,« sagt Moritz Hartmann*), »ist eine in Farben und Formen nach aussen gekehrte, manifestirte Innerlichkeit eines gewissen einzelnen und einzigen Menschen. Melancholie der Physiognomie sowohl wie des ganzen Gegenstandes und eine überaus wohlthuende, milde, gedämpfte Harmonie der Farben.« Obwohl Hébert die eingehendsten Naturstudien gemacht hat, so eingehend, dass er sich Jahre lang in die Einsamkeit apenninischer Dörfer begrub, um das unverfälschte Leben der italienischen Landleute kennen zu lernen, beeinflusste seine Subjectivität immer die Realität des Lebens. Seine Figuren sind in der Tracht, in der Bewegung, in ihrer ganzen Individualität getreu der Natur abgelauscht und das Beiwerk ist stets mit der peinlichsten Sorgfalt wiedergegeben. Aber in diesen individuellen Zügen spiegelt sich ein zartes, hoch entwickeltes Seelenleben, eine bis zur höchsten Sensibilität gesteigerte Fähigkeit des Empfindens, welche man wohl ausnahmsweise antreffen mag, die aber für alle Figuren Héberts, am stärksten für die weiblichen — kräftige Männer darzustellen, ist seine Sache nicht — typisch geworden ist. Man glaubt in jedem dieser Frauen- und Mädchengesichter einen Roman zu lesen, und bisweilen hat er in grösseren Compositionen wirklich einen solchen erzählt. So in einer Brunnenscene, »Rosa nera« betitelt (im Salon von 1859), auf welcher sich die Unterhaltung der alten Weiber und Dirnen um ein abseits sitzendes Mädchen dreht, welches nach der strengen Sitte der Apenninendörfer warten muss, bis die anderen Wasser geschöpft haben, weil es seine Tugend nicht tapfer genug vertheidigt hat und in einer schwachen Stunde seinem Verführer unterlegen ist. Das war ein Stoff für Hébert. Alles Herzeleid der Welt hat er in die gramdurchfurchten Züge dieses kranken, blassen Mädchens gelegt, dessen eigenartige Schönheit noch durch die tiefen Schatten des Kummers und der Schwermuth hindurch leuchtet. In demselben Salon war eine Brunnenscene ohne romanhafte Verwicklung ausgestellt, die »Frauen von Cervara«, einem kleinen Gebirgsdorf bei Rom (jetzt im Luxembourg). Hier giebt sich in den Stellungen und Bewegungen der drei Figuren, eines jungen Mädchens und eines Kindes, welche auf der zum Brunnen emporführenden Felsentreppe herabsteigen, und einer Alten, die mit dem kupfernen Wassergefäss emporsteigt, eine ausserordentliche Wahrheit und Feinheit der Beobachtung und eine vollendete Anmuth kund. Im Gegensatz zu den theatralischen Posen und Attituden, welche den meisten Figuren Roberts eigenthümlich sind, bewundern wir die freie Natürlichkeit und Ungezwungenheit der Stellungen, der Bewegungen des Körpers und der

*) Bilder und Büsten. S. 246 f.



Extremitäten. Wir werden fortan diesen Vorzug häufig an den Genrebildern der neuesten Zeit zu preisen haben, während sich in den religiösen, den historischen Bildern und in den Monumentalmalereien, also in Werken, die man unter dem Namen der ‚Grande peinture‘ begreift, die Neigung zum Theatralisch-Pathetischen auch in der modernen Epoche ungeschwächt erhalten hat. Diese Neigung, welche ursprünglich im französischen Nationalcharakter begründet war, ist allmählich durch die Tradition geheiligt worden. Sie findet ihr Seitenstück in der scenischen Darstellung. Während die Schauspieler des Théâtre français bei der Interpretation moderner Comödien auf das eifrigste bestrebt sind, in jeder Bewegung, in jeder Geste, im Tonfall der Rede ein täuschendes Abbild des wirklichen Lebens zu geben, huldigen sie bei der Darstellung classischer Dramen einem geschraubten, unnatürlichen Pathos und einer Gemessenheit und Gespreiztheit in den Bewegungen, welche die Zeit in die Erinnerung zurückrufen, wo Corneille und Racine ihre Römer und Römerinnen in Allongeperrücken und Reifröcken agiren liessen.

Hébert hat sich auch als Portraitmaler einen Namen gemacht. Die interessante Blässe und Kränklichkeit, welche er durch bläuliche und violette Töne im Fleisch zu erzeugen suchte, fanden in der vornehmen Gesellschaft Beifall. Für Damen, die gern ätherisch und recht aristokratisch aussehen wollten, kann man die subjective Auffassung Héberts und seinen zarten, schattenhaften Farbenauftrag, der an van Dyck erinnern sollte, gelten lassen. Für gesunde, kräftige Naturen passte diese verschwommene Darstellungsweise freilich nicht. In der vornehmen Welt und in derjenigen, welche mit ihr rivalisiren will, erfreut sich Hébert auch heute noch einer grossen Beliebtheit, zumal da er sich mit Geschick in die moderne Stoffmalerei hineingefunden hat. Neben der Portraitmalerei hat er in neuester Zeit besonders Stoffe aus der heiligen Geschichte bevorzugt. Schon 1853 hatte er mit einem »Judaskuss« einen Erfolg erzielt, der ihm zum zweiten Male die Pforten des Luxembourg öffnete. Hatte er hier schon Christus mit dem Schleier seiner gewohnten Sentimentalität umflort, so zeigte sich seine Specialität noch stärker in der Darstellung von weiblichen Einzelfiguren, einer »Mater dolorosa«, einer »heiligen Agnes« (im Salon von 1881), welche an schwärmerischer Empfindsamkeit und duftiger Körperlosigkeit kaum noch zu übertreffen ist. Neuerdings hat er auch seinen Antheil an der Ausschmückung des Pantheons erhalten, für welches er fünf Kolossalfiguren, Christus in der Mitte, zu schaffen hat, welche in der Kuppel in Glasmosaik ausgeführt werden sollen.

Die übrigen Maler, welche das italienische Sittenbild behandelten, durften sich nicht gleicher Erfolge rühmen. Jean Claude *Bonnefond*



(1790—1860) hielt sich eng an Schnetz und Robert. Rudolph *Lehmann* (geb. 1819) folgte anfangs der classischen Auffassung Roberts (die Spinnerin 1842, die Pilgerin 1845), suchte dann durch Darstellung figurenreicher Scenen eine stärkere malerische Wirkung zu erzielen (Sixtus V. segnet die pontinischen Sümpfe, 1847, im Museum von Lille) und liess sich endlich von Hébert beeinflussen (Früher Morgen in den pontinischen Sümpfen 1859). Paul Alfred de *Curzon* (geb. 1820), ein Schüler von Drolling und Cabat, kam von der italienischen Landschaft zur Schilderung des italienischen Volkslebens, welches er aber noch weichlicher auffasste als Hébert (Blumenmädchen in Neapel, Spinnerin von Subiaco, Dominikaner ihre Kapelle ausmalend, 1867, im Luxembourg). Auch ein Deutscher, Karl *Müller* aus Stuttgart (1813 — 1881), ein Schüler von Ingres, gehört zu dieser Gruppe. In dem erfolgreichsten seiner Bilder, dem »Octoberfest in Rom« (il saltarello, 1848, in der königlichen Villa Berg bei Stuttgart) hat er das römische Volksleben von der anmuthigheiteren Seite aufgefasst.

Die politische Umwälzung des Jahres 1848 und die damit verbundene Begründung einer neuen Staatsform ist auch für die Entwicklung der Kunst entscheidend gewesen. Die alten Götter wurden gestürzt, und die Malerei bekannte sich zu einem neuen Evangelium. War in David, Ingres und selbst in Delaroche noch der Idealismus herrschend gewesen, so erhob jetzt der Naturalismus, immer rücksichtsloser angreifend und verneinend, sein Haupt. Auf den folgenden Blättern wird man die Geschichte seiner Kämpfe lesen.



ERSTE ABTHEILUNG

DIE FRANZÖSISCHE KUNST

ZWEITER ABSCHNITT

1852 — 1882



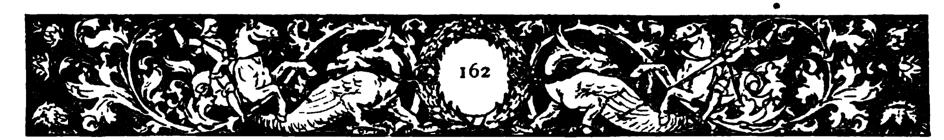
Die französische Kunst

unter dem zweiten Kaiserreich und der dritten Republik

Erstes Kapitel

Der Idealismus auf naturalistischer Grundlage

Die Epoche in der neuesten Geschichte Frankreichs, welche den Namen Napoleon III. trägt, ist seit dem Beginn der vierziger Jahre langsam vorbereitet worden. Nur der Klugheit und der zähen Geduld Ludwig Philipps war es zu danken, dass die Katastrophe des Jahres 1848 und ihre Consequenz, die verwegene That des zweiten Dezembers 1851, nicht schon früher eintraten. Die Protection der Bourgeoisie seitens der Regierung und ihr stetig wachsender Uebermuth schärften die Gegensätze zwischen Kapital und Arbeit immer mehr, und deshalb entwickelte sich neben dem genusssüchtigen, über seinen Privilegien ängstlich wachenden Bürgerthum mit riesenhafter Schnelligkeit ein starkes Proletariat, welches mit Ungeduld den Augenblick erwartete, wo es sich ebenfalls vor die gefüllten Schüsseln setzen konnte. Immer maassloser wurden die Ansprüche der sogenannten Conservativen, der staatserhaltenden Bourgeoisie und immer heftiger der Groll der Arbeiter, welche dieser schamlosen Protectionswirthschaft, dieser Stellenjägerei, dieser täglich wachsenden Corruption auf allen Gebieten des öffentlichen Lebens zusehen mussten, ohne dass etwas



für sie abfiel. Denn man glaube nicht, dass die Februarrevolution ein Erzeugniss catonischer Entrüstung war. Die Lust am Wechsel, das Verlangen, sich auch einmal satt essen zu dürfen, wo die anderen Jahre lang geschwelgt, sich Jahre lang mit Hülfe des Börsen- und Actienschwindels in Strömen Goldes berauscht, das waren die Triebfedern der Revolution von 1848. Heine hat in seinen Briefen aus Paris diese Triebfedern bloss gelegt und mit prophetischem Blick die Zustände vorausgesehen, die sich aus einer Umwälzung entwickeln würden. »Die Aemterjägerei,« schrieb er am 6. Mai 1843, »wird nicht aufhören unter einem Ministerium Thiers oder Barrot, wenn Guizot fällt. Kämen gar die Republikaner ans Ruder, so würde die Corruption sich mehr im Gewande der Hypokrisie zeigen, statt dass sie jetzt ohne Schminke, schier naiv cynisch auftritt. Die Partei wird immer den Männern der Partei die grosse Schüssel vorsetzen. Einen entsetzlich grauenhaften Anblick böte uns gewiss die Stunde, ‚wo sich das Laster erbricht und die Tugend zu Tische setzt'! Mit welcher Wolfsgier würden die armen Hungerleider der Tugend nach der langen Fastenzeit sich über die guten Speisen herstürzen! Wie mancher Cato würde sich bei dieser Gelegenheit den Magen verderben!«

Napoleon III. fand das System, welches er brauchte, bereits vollständig ausgebildet vor. Er hat den zwei Dezennien seiner Regierung, dieser Epoche politischer und religiöser Heuchelei, dieser Blüthezeit des Schwindels und des hohlen, flitterhaften Glanzes, dieser Zeit wildester Genusssucht und unmässigster Leidenschaftlichkeit nicht das Gepräge seines Wesens und Wollens aufgedrückt, sondern sein Name war nur ein Collectivbegriff für eine Gesellschaft von Abenteurern, Schwindlern, Glücksrittern, Landsknechten und Courtisanen, welche sich unter dem kaiserlichen Purpurmantel verbargen und unter seinem Schutze in der trüben Fluth fischten. Die Kirche verschmähte es nicht, sich dieser Gesellschaft beizumischen. In den Bataillonen der Kirche glaubte der grosse Heuchler, dessen eigenes Glaubensbekenntniss aus voltairianischer Frivolität und crassestem Aberglauben zu gleichen Theilen bestand, das sicherste Gegengewicht gegen die unheimliche Hydra der sozialistischen Revolution zu finden, und deshalb ergriff er begierig die Hand, welche sich ihm in den Dezembertagen von 1851 darbot. So erhielt der Staatsstreich die Sanction der Kirche, und die Jesuiten hielten ihren feierlichen Einzug in die Tuilerieen.

Literatur und Kunst hatten ebenfalls nach Kräften diesem Systeme vorgearbeitet. Honoré Balzac, der Sittenschilderer der Gesellschaft des Bürgerkönigthums, hatte nicht nur das menschliche Herz und die menschlichen Leidenschaften zu Objekten einer raffinirten Analyse gemacht, son-



dern er war in der detaillirten Beschreibung der äusseren Erscheinung des Menschen so weit gegangen, aus jedem Körpertheile, jeder Partie des Gesichts, jeder Falte der Haut, jedem Muskel eine Fülle individueller Züge und geistiger Eigenschaften herauszulesen, welche er zu einem farbig schillernden, oft in üppigster Sinnlichkeit prangenden Gesammtbilde zu verbinden wusste. Wenn dann hinter diesen glänzenden Bildern plötzlich der Moralist im dunkeln Gewande erscheint und eine Fastenpredigt hält, so vermag sich der Leser, dessen Phantasie noch von den glühendsten Schilderungen erfüllt ist, schwerlich in den plötzlichen Umschlag der Stimmung hineinzuversetzen und die moralische Entrüstung für baare Münze zu nehmen. Auch Alexander Dumas des jüngeren Roman »die Dame mit den weissen Camelien«, welcher im Jahre 1848 erschien, wurzelt noch in der Gesellschaft des Bürgerthums. Die Courtisane, welche uns Dumas in diesem Sittenbilde schildert, ist eine Enkelin Manon Lescauts. In ihrem Herzen ist noch eine Stelle frei, in welcher die heilige Flamme der Liebe lodert. Neben frevelhaftem Leichtsinn und bodenloser Genusssucht sprüht hie und da noch ein Funke wahrer Empfindung auf, und am Ende trägt sogar eine Tugend, der Opfermuth, den Sieg davon. Der moralische Schmutz wird durch diesen Opfermuth von dem Haupte der Heldin abgewaschen, und sie stirbt, von der Gloriole des Heldenthums umgeben. Weder Alexander Dumas noch Feuillet und alle ihre Nachahmer haben den Muth gehabt, das Laster in seiner ganzen Nacktheit zu schildern und Worte heiligen Zornes gegen die sich immer tiefer in das Herz der Gesellschaft einfressende Sittenverderbniss zu schleudern. Sobald sie als ernste Moralisten aufgetreten wären, würden sie den grössten Theil ihres Publikums verloren haben. Die Courtisanen des zweiten Kaiserreichs blickten nun mit Vergnügen in den Spiegel, welcher ihnen von den Romanciers vorgehalten wurde, hinein. Strahlten ihnen doch ihre Gesichter mit derselben Schminke zurück, welche es ihnen leicht machte, Tugend und Ehrbarkeit zu heucheln.

Auch die Künstler hatten nicht den Muth, die ungeschminkte Wahrheit zu sagen. Die Ehrlichsten unter ihnen opferten dieselbe einem falschen Idealismus, dem an und für sich wohl begreiflichen, aber nicht immer berechtigten Streben, in harmonischer Composition, in blühender Farbe und in verführerischer Formengestaltung dem angeborenen Schönheitsgefühl einen sinnlichen Ausdruck zu geben. Die Anderen fungirten, nachdem sie die Erfolge der neuen Literatur gesehen, als Schleppenträger derselben. Jene bewahrten noch die Achtung vor der Poesie und suchten ihre Schöpfungen mit einem Hauche derselben zu umgeben, diese wendeten sich in dem Maasse von der Poesie ab, als ihre Vorbilder, die



Romanciers, zu kühlen Anatomen wurden, welche das menschliche Herz mit rücksichtsloser Hand secirten und in dem trockenen Tone des Pathologen von den Gebrechen der menschlichen Gesellschaft und den Krankheiten der Seele sprachen. Jeder dieser Docenten wies mit triumphirender Hand auf die faule Stelle an dem farbenprächtigen Pfirsich hin; aber keiner wagte sie herauszuschneiden. Auf die noch romantisch aufgeputzte Cameliendame folgte in absteigender Linie am Ende das empörende Charakterbild der armen Löwin, die Repräsentantin der cynischen Genusssucht, welcher der letzte Schleier abgerissen ist, der diesen Abgrund von Schamlosigkeit noch verhüllen könnte.

Die Maler, welche den ersten Jahren dieser Epoche die Signatur ihres Geistes und mehr noch den Stempel ihrer Hand aufdrückten, gingen den Schriftstellern voran. Ein Jahr vor dem Erscheinen des Romans »die Dame mit den weissen Camelien« zogen Coutures »Römer der Verfallzeit« in den Salon von 1847 ein, und Gleyres »Venus Pandemos« hatte die bestrickenden Reize ihres schönen Körpers schon zwei Jahre früher enthüllt, als Alexander Dumas »Demimonde« über die Bühne ging. David, Gros, Ingres und Delaroche sind die Lehrmeister der ersten Epoche der französischen Malerei unseres Jahrhunderts: an der Spitze der zweiten stehen Cogniet, Gleyre und Couture, kleinere Geister als jene, aber in technischen Kunstgriffen ihnen bei weitem überlegen. Den Geist der modernen Künstlergeneration haben sie denn auch nicht gänzlich in Fesseln schlagen können, aber auf gewisse Richtungen haben sie maassgebend und bestimmend eingewirkt, und die glänzende Technik, das Colorit, das erstaunliche Wissen in der Zeichnung und die Kenntniss der Form verdankt die moderne Schule ihnen zumeist. Alle drei sind geistig verwandt: bei der höchsten Achtung vor der Natur und dem eifrigsten Studium derselben in allen ihren Erscheinungsformen huldigen sie einem Idealismus, der sie lehrt, das Zufällige in den Individuen zu einer allgemein gültigen Schönheit zu erheben. Exagérer la beauté, das Schöne noch schöner machen, war Coutures Wahlspruch, und dieselbe Devise zieht sich als leitender Gedanke durch Gleyres sämmtliche Werke hindurch.

Thomas *Couture*, der jüngste von den dreien, dessen »Römer der Verfallzeit« aber an der Spitze dieser Epoche stehen und der deshalb zuerst ins Auge zu fassen ist, wurde am 21. Dezember 1815 in Senlis geboren. *) Obwohl er als Knabe ungemein schwerfällig war und in der

*) Jules Clarétie, Peintres et Sculpteurs contemporains, Paris 1873, p. 163 s. — Thomas Couture, Méthodes et Entretiens d'atelier. — Leroi, Thomas Couture aus L'Art, Jahrgang 1880. — C. Biller in der Zeitschrift für bildende Kunst XVI. S. 101 ff.



Schule nichts von dem begriff, was seine Lehrer ihm vortrugen, regte sich doch schon frühzeitig der Nachahmungstrieb in ihm, welchen er zunächst dadurch befriedigte, dass er die Buchstaben nachmalte, ohne sie lesen zu können. Sein Vater, ein Schuhmacher, der einsah, dass er für gelehrte Studien nicht passte, verwendete ihn zum Schwärzen des Leders, und bei dieser Thätigkeit begann er zuerst auszuschneiden und dann mit Bleistift zu zeichnen, was er sah. Endlich erhielt er von seinem Vater die Genehmigung zum Besuche der Pariser Akademie. Aber auch hier wollte ihm der akademische Zwang nicht zusagen, und er studirte auf eigene Hand nach der Natur. Auch im Atelier von Gros, der sein erster Lehrer war, folgte er mehr der Natur als seinem Meister, der ihn schliesslich seine eigenen Wege gehen und es auch nicht an Lob und Bewunderung fehlen liess. Couture selbst hat erzählt, dass ihm Gros eines Tages sagte: »Mein junger Freund, Sie zeichnen wie ein alter Akademiker!« und ein anderes Mal: »Sie werden der Tizian Frankreichs werden!« Das war in der That Coutures Ehrgeiz. Obwohl er niemals den römischen Preis erringen konnte und auch später niemals Italien besuchte, studirte er dennoch die italienischen Meister, insbesondere die Venetianer Tizian und Paul Veronese, dann aber auch ganz besonders die Naturalisten Caravaggio, Guercino und Spagnoletto mit grossem Eifer. Aus ihnen abstrahirte er die naturalistische Grundlage seiner Auffassung, übernahm aber zugleich von ihnen den idealen Schwung, den aufs Grosse gerichteten Zug, welcher den modernen Naturalisten völlig abgeht. Von Gros ging Couture zu Delaroche, von dem er jedoch kaum mehr gelernt haben wird, als einige coloristische Prozeduren. Geistig war er seinem zweiten Lehrer bei weitem überlegen. Delaroche war im Vergleich zu dem witzigen und sarkastischen Couture, der gern moralisch-didaktische Grundsätze, oft mit boshafter Tendenz und in höhnischer Absicht, veranschaulichte, ein nüchterner Pedant. Als Lehrer der jüngeren Generation hätte Couture, in dem das Zeug zu einem zweiten Delaroche steckte, an seine Stelle treten können, und es hatte auch eine Zeit lang den Anschein, als würde sich Couture bis an sein Ende in der zu Anfang der fünfziger Jahre errungenen, dominirenden Stellung behaupten. Aber sein eigenwilliges Temperament und sein diogenischer Charakter traten hindernd dazwischen.

Jm Jahre 1840 debütirte er im Salon mit einem »jungen Venetianer nach einer Orgie«, welches Bild die erste Frucht seiner Studien nach den classischen Meistern Italiens war. Es folgte 1841 ein »verlorner Sohn«, 1842 ein »Troubadour« und zwei Portraits, und 1844 »Jucunde« und die »Liebe zum Golde« (im Museum von Toulouse). Das letztere bewegt



sich bereits in der Richtung seiner späteren Schöpfungen. An einem mit kostbarem Teppich bedeckten Tische sitzt ein Geizhals, dessen krallige Hand Goldstücke und Geschmeide zusammenkratzt. Sein finsteres Antlitz, auf welchem Habsucht und Begier in hartem Kampfe liegen, richtet sich auf eine bunte Gesellschaft, welche sich an seinen Tisch drängt. Zwei schöne Weiber bieten ihm ihre üppigen Reize, ein Mann, der sie herbeigeführt zu haben scheint, streckt gleichfalls seine Hand aus, ein anderer reicht ihm seine Feder dar und ein Ritter sein Schwert. Ruhm, Schönheit und alle sinnlichen Genüsse kann er gegen seine Schätze eintauschen. Auf der ganzen Gruppe ruht die schwüle Atmosphäre heisser Sinnlichkeit und niedriger Leidenschaft. Nur einer ist ruhig, der höhnisch lächelnde Mephisto hinter dem Geizigen, dem die ganze Gesellschaft als Opfer anheimfallen muss, je eher sie ihre Lust befriedigt hat. Aus der gleichen Stimmung des Pessimisten heraus, der ein Hohngelächter über die Sittenverderbniss seiner Zeit anschlägt und mit unverhohlener Schadenfreude ihrem Untergange entgegensieht, ist Coutures Meisterwerk »Die Römer der Verfallzeit« geschaffen worden. Wie in jenem vorbereitenden Bilde wollte er auch in dieser figurenreichen Composition seiner Zeit einen Spiegel vorhalten, aus welchem sich ihr greisenhaftes Antlitz als abschreckende Grimasse widerspiegeln sollte. Um den Kern seiner Absicht anzudeuten, citirte er im Katalog eine Stelle aus der sechsten Satire des Juvenal:

saevior armis
Luxuria incubuit victumque ulciscitur orbem.

Gleichwohl verstand man ihn nicht und betrachtete das Werk nur als ein antikes Sittenbild, welches mit den Ansprüchen eines Historiengemäldes auftrat. Instinctiv mochte man aber doch seine Bedeutung fühlen, denn es entspann sich bald ein heftiger Streit. Publikum und Kritik spalteten sich in zwei Parteien für und wider. Während die einen in ihrem Enthusiasmus erklärten, der Louvre würde nichts verlieren, wenn das Bild, welches vor Paul Veroneses »Hochzeit von Cana« hing,*) an des letzteren Stelle träte und für immer dort bliebe, konnten die anderen nicht Worte genug finden, um alle Schwächen des Bildes aufzuzählen. Couture, ein Mann von unermesslichem Ehrgeiz, hatte es verstanden, mit Hülfe seiner Freunde dem Erfolge vorzuarbeiten und die Erwartungen auf das höchste zu spannen. Von diesen »Romains de

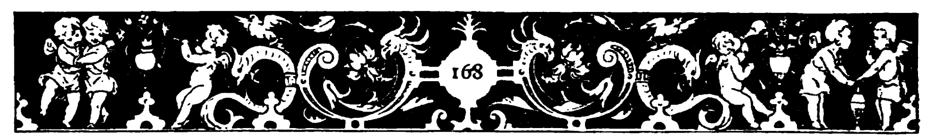
---

*) Die jährlichen Kunstausstellungen fanden noch bis 1856, wo der Industriepalast in den Champs-Elysées für den »Salon« hergegeben wurde, in den Gemäldesälen des Louvre statt, wo die alten Bilder für die Dauer der Ausstellung verhängt wurden.



la décadence« sollte nicht nur eine neue Epoche der französischen Malerei, sondern dieselbe überhaupt erst beginnen. Poussin, Lesueur und Lebrun wurden entthront, und an David wurde gar nicht mehr gedacht. Schon zwei Jahre vor der Ausstellung des Gemäldes im Salon von 1847 war es der Hauptgegenstand aller Ateliergespräche gewesen, und als es endlich erschien, erfüllte es nicht die allzu hoch gespannten Erwartungen. Paul Veronese sollte der Meister gewesen sein, welchen Couture hatte in den Schatten stellen wollen. Und in der That erinnerte die stolze Architektur der Halle, in welcher sich die wüste Orgie abspielt, an die phantastischen Schöpfungen des venetianischen Meisters. Aber wo war seine Lebensfülle und Lebensfreude, seine Frische und seine Naivetät, vor allem sein leuchtendes, sattes Colorit und sein blühendes Fleisch? Graue Halbschatten legten sich überall wie erkältend und verschleiernd zwischen und über die Localfarben: auf dem üppigen Gelage ruhte eine grämliche Aschermittwochsstimmung, die freilich die Freunde des Künstlers zu dessen Gunsten zu erklären wussten. Couture hätte damit den herannahenden Morgen andeuten wollen, der sein graues Dämmerlicht auf die erschlafften und übersättigten Wüstlinge, auf die abgestumpften und ermüdeten Weiber ergösse. Aber da die folgenden Schöpfungen Coutures noch grauer und freudloser in der Farbe waren, stellte es sich bald heraus, dass diese Art, die Farben zu brechen, eine fehlerhafte Manier des Künstlers war, die nur bei den »Römern der Verfallzeit« ihre Berechtigung hatte. Die Angriffe der Kritik richteten sich nicht nur gegen die Farbe, sondern auch gegen die geringe Mannigfaltigkeit einerseits und die Trivialität andererseits in dem Gesichtsausdruck der Figuren. Blasirt und gelangweilt sieht die ganze Gesellschaft aus, und selbst der Uebermuth des einen der Bacchanten, welcher auf den Sockel einer der Statuen alter Römer gestiegen ist, die auf das entartete Geschlecht herabblicken und dem Marmorbilde seine Schaale reicht, ist erkünstelt und greisenhaft. »Das ist keine Orgie, das ist ein Lazareth,« rief Gustav Planche.*) Aber es lag gerade in den Absichten des Künstlers, nach den zornigen Schilderungen des römischen Satirikers das wüste Treiben einer gealterten und völlig entnervten Gesellschaft mit allen Mitteln seiner Kunst wiederzugeben. Schlaff hängen die Glieder von den verlebten Körpern herab, wie convulsivisch sind noch die ermatteten Lippen geöffnet, um das süsse Gift der Wollust weiter zu schlürfen, und stier und erloschen starren die Augen ins Leere. Aber noch ruht ein Abglanz antiker Schönheit auf den Leibern dieser Männer und Frauen, welche, dem wollüstigen Genusse

*) Gustave Planche, Etudes sur l'école française. Paris 1855, II. p. 239 ss.



hingegeben, auf den mit prächtigen Decken behangenen Ruhebetten lagern und dem Bacchus und der Venus huldigen. Der Moralist glaubte, seine Schuldigkeit gethan zu haben, wenn er an das rechte Ende der Composition zwei Stoiker placirte, welche mit Trauer und Abscheu auf die Scene blicken. Der Maler fand seine Freude daran, in den schönsten und üppigsten Formen weiblicher Schönheit zu schwelgen. An diesem Zwiespalt zwischen der Idee und der Erscheinungsform sind auch nach Couture die besten moralischen Absichten der Künstler bis auf den heutigen Tag gescheitert. Alle jene Bilder, auf welchen sie mit sittlicher Entrüstung und in der Absicht, zu warnen und abzumahnen, die Sittenverderbniss anderer Zeiten schildern wollten, predigen eindringlich die Lehre, dass sich mit dem Laster nicht ungestraft spielen lässt. Indem sich die Künstler allzu eifrig mit dem Mittel zum Zweck, mit dem Studium des nackten Körpers beschäftigten, ward ihnen das Mittel allmählich der Zweck selbst, und auch sie schminkten und puderten das Laster, wie es die Theater- und Romanschriftsteller thaten. So kam es, dass durch die allzu gleissende Darstellung der Sünde das Gegentheil von dem erreicht wurde, was beabsichtigt worden war, und dass sich manch' einer auf die andere Seite schlug, als wo die Kinder Gottes standen.

Trotz der Anfechtungen der Kritik machte Couture seinen Weg. Sein Bild wurde für den Luxembourg angekauft, und sein Ansehen wuchs in Künstlerkreisen dergestalt, dass die Räume seines Ateliers bald nicht mehr die Schüler aufnehmen konnten, welche aus allen Ländern zu ihm strömten, um die neue Methode kennen zu lernen. Im Kleinen wiederholte sich hier, was David in den Tagen seines Glanzes erlebte. Selbst von Amerika kamen die Schüler herüber; besonders stark war aber der Zuzug aus Deutschland. Einer der berühmtesten Coutureschüler aus Deutschland war Anselm Feuerbach. Derselbe spricht sich in seinen Aufzeichnungen *) mit Enthusiasmus über Coutures Lehrmethode aus. »Angeregt durch das bedeutendste, Epoche machende Bild der französischen Schule, Coutures ‚Romains de la décadence', « schreibt er, »trat ich sofort in sein Atelier und malte unter seiner Leitung lebensgrosse Acte. Nicht genug danken kann ich dem Meister, welcher mich von der deutschen Spitzpinselei zu breiter pastoser Behandlung, von der akademischen Schablonencomposition zu grosser Anschauung und Auffassung führte... Coutures Bemerkungen und seine Leitung sind unübertrefflich. Er nimmt Interesse an mir und behandelt meine Mängel mit medicinischer Ge-

*) Ein Vermächtniss von Anselm Feuerbach. Wien 1882. S. 39, 44.



nauigkeit. Alles bis auf das Kleinste gibt er an, jede Mischung ... Kurz, ich segne die Stunde, in der ich sein Atelier betrat.« Wenn Feuerbach bei ihm die Grösse der Auffassung gelernt hat, so hat er von Couture aber auch jene verhängnissvolle Neigung für das gedämpfte Colorit und die grauen Mitteltöne eingesogen, welche gerade die Wirkung seiner vollendetsten Schöpfungen beeinträchtigt und sich schliesslich bei ihm bis zum Krankhaften steigerte. Im Gegensatze zu Feuerbach lauten andere Urtheile über Couture als Lehrer nicht gerade günstig. Aus der grossen Menge seiner Schüler haben sich nur diejenigen einen Namen erworben, welche ihre Studien bei anderen Meistern fortsetzten. Er konnte keinen bis zu Ende führen, weil er sich über sein System selbst nicht im Klaren war und es daher seinen Schülern nicht mit jener überzeugenden Kraft vortrug, welche David und Delaroche besassen. »Trotz seiner vielbewunderten Technik«, sagt Clara Biller, »ist Couture kein sonderlicher Lehrer gewesen. Von den vielen zum Theil sehr begabten jungen Leuten, die sein Atelier besuchten, reichen kaum ein paar über die Mittelmässigkeit hinaus. Es lag das weniger an den Grundsätzen, die er ihnen docirte, als an der ungleichen Art, mit der es geschah. Er experimentirte mehr als er unterrichtete. Dass er selbst eine strenge Zeichenschule durchgemacht, hatte er vergessen oder vielmehr, die Erinnerung an die akademische Zeit war ihm so zuwider, dass er sie ganz über Bord warf. Wer die Antike, Anatomie und Perspektive gründlich studirt, d. h. alles, was zur Grammatik des Malers gehört, inne hatte, der konnte getrost zu ihm gehen und seine geistreichen Lehren über die Dominante in Licht und Schatten, die Verwandtschaft der Farben untereinander und über moderne Composition mit Nutzen hören. Selbst der Vortrag wurde Couture manchmal unbequem; am liebsten hielt er ihn mit dem Pinsel, d. h. er malte und sparte die Worte.« Ein anderer seiner deutschen Schüler, der Berliner Historienmaler August v. Heyden, welcher Coutures Verdienste etwas höher schätzt, schreibt darüber: »Für die Composition hatte er strenge Grundsätze. Er litt bei keinem Schüler, dass die Actstudie in zufälliger, nicht vorher überlegter Stellung zur Grösse der Leinwand sich befinde. Wer seine Studie nicht gut auf die Leinwand zu stellen wüsste, der würde auch nie ein Bild ordentlich einzutheilen und zu componiren lernen. Er verlangte bei den Actstudien der Schüler »exagérer la beauté« neben der grössten Bescheidenheit gegenüber der Natur. Er war daher gerade so weit von Ingres wie von Courbet entfernt, gegen welche er die Pfeile seines Spottes richtete und Carricaturen zeichnete. Wildes Darauflosarbeiten konnte er nicht leiden. An einem nackten Körper müsste man nicht nur die Knochen, sondern



auch das Fleisch, die Epidermis und die Bewegung des Blutes ahnen. Bei jeder Studie ebenso wie bei jedem Bilde forderte er eine Dominante, welche aber eine dreifache sein musste, die der Farbe, der Bewegung und des Gedankens. Diese drei dachte er sich als drei sich kreuzende Keile. Wo diese zusammenträfen, läge der Schwerpunkt des Bildes. Er liebte es, diese seine Theorie durch kleine Zeichnungen zu erläutern. Die Leuchtkraft der Farbe war ihm unendlich viel werth, und deshalb hatte er sich ein ganzes System von Dingen gebildet, die man thun oder lassen müsste, um die Farbe leuchtend zu erhalten. Ich sah ihn einmal vor einem sehr schlecht gezeichneten Acte eines Amerikaners, der aber in Bezug auf Leuchtkraft des gemalten Fleisches das Höchste leistete, fast zusammenbrechen. Man sah dem kleinen dicken Manne furchtbare innere Kämpfe an. Dann nahm er den Hut und ging mit den Worten fort: »Ich kann Euch nichts mehr lehren!«, um sich vier Wochen lang im Atelier nicht sehen zu lassen. Zum Glück richtete ihn bei seinem ersten Besuche ein recht schlechter Act des Amerikaners wieder auf.«*) Bei einer Lehrmethode, die auf so spitzfindigen Kleinigkeiten und auf rein coloristischen Prozeduren fusst, ist es nicht zu verwundern, dass so entgegengesetzte Künstlerindividualitäten, wie der ernste Puvis de Chavannes und der Führer der Impressionisten, Eduard Manet, aus Coutures Schule hervorgegangen sind.**) Ausser diesen beiden sind in Frankreich nur noch der Schlachtenmaler *Armand-Dumaresq* (geb. 1826) und der geistreiche Stilllebenmaler *Monginot* zu nennen, welcher letztere sich die Weise seines Meisters so treu angeeignet hatte, dass Couture ihn im Scherze »le célèbre Monsieur Monginot, qui a inventé la peinture Couture« nannte. Von deutschen Schülern Coutures sind ausser Feuerbach und A. v. Heyden Henneberg, Gentz, Plockhorst, Gustav Spangenberg und Max Michael zu erwähnen.

Couture hat den Erfolg, welchen er mit den »Römern der Verfallzeit« davongetragen, niemals wieder erreicht, geschweige denn übertroffen. Die »Werbung der Freiwilligen von 1792«, welche ihm die republikanische Regierung von 1848 auftrug, wurde ebensowenig vollendet, wie die »Taufe des kaiserlichen Prinzen«, welche Napoleon III. für achtzigtausend Francs bei ihm bestellt hatte. Nach der Skizze sollte das Bild nur den Kaiser und die Kaiserin, den Täufling und den Cardinal Patrici enthalten, wäh-

---

*) Nach Mittheilungen des Künstlers an den Verfasser.

**) Von den Impressionisten wollte Couture natürlich noch weniger wissen, als von Courbet. Gegen jene richtete er ein satirisches Bild, welches einen Maler darstellte, der, auf einer umgestürzten Antike sitzend, mit der Geberde grosser Wichtigkeit einen Schweinskopf portraitirt, welcher neben einem Talglichte und etwas Gemüse steht.



rend sich oben der Himmel öffnet und Napoleon I. an der Hand Frankreichs herabsteigt. Auch erhielt er den Auftrag zur Ausmalung eines Plafonds im Louvre. »Als das Bild der Taufe zur Hälfte fertig war, kam die Kaiserin, es zu besichtigen. Sie erhob zwar keine ästhetischen, aber desto mehr weibliche Bedenken über die Vernachlässigung gewisser Punkte, die des jüngsten Napoleon Toilette betrafen. Ein Korb voll Spitzen und Schleifen wurde dem entsetzten Maler ins Atelier gesandt, damit er bei Gefahr der kaiserlichen Ungnade seine Phantasie nach diesen Schätzen regle. Couture weigerte sich, an allerhöchster Stelle gab man nicht nach. Da warf der in seinem künstlerischen Bewusstsein beleidigte Maler die Palette hin und erklärte, das Bild nicht mehr anrühren zu wollen. Das hat er auch gehalten.«*) Man zog nun auch den Auftrag zu dem Plafond zurück, und seit dieser Zeit datirte sich Coutures glühender Hass gegen die Napoleoniden, der erst seine Befriedigung fand, als die Deutschen den Thron des Dezembermannes zertrümmerten. Durch seine von jenseits des Rheins gekommenen Schüler hatte er Deutschland kennen und achten gelernt, und nach 1870 standen die Deutschen um so höher in seiner Werthschätzung, als ein deutscher Arzt während des Krieges seine erkrankte Tochter durch sorgfältige Pflege vom Tode errettet hatte.

Für lange Zeit zum letzten Male erschien er auf der Weltaustellung von 1855 mit einem »Edelknaben«, der einen Falken auf der Hand trägt. Das Bild, an welchem nur die glänzende Malerei des Sammetrocks zu bewundern ist, kam in die Sammlung Ravené nach Berlin. Wegen seines Bruchs mit dem kaiserlichen Hofe fand er auch keine Gelegenheit, seine Kunst an monumentalen Malereien zu erproben. Seine einzige Arbeit dieser Art, die Fresken in der Marienkapelle von St. Eustache in Paris, bewiesen auch, dass seine mehr äusserliche, an innerlicher und wahrer Empfindung arme Auffassung nicht für die Malerei grossen Stils ausreichte. In der Mitte sieht man die Himmelfahrt der Jungfrau, an der einen Seite die Madonna als Trösterin der Bekümmerten, auf der anderen Maria als Retterin der Seeleute, schöne elegante Figuren zu wohlgefälligen Gruppen vereinigt und durch eine kräftige Färbung auch lebensvoll gestaltet, aber ohne den idealen Schwung, welcher die göttlichen Personen über die Sphäre des Irdischen erhebt. Wie wenig tief und ernst er diese Aufgabe erfasst hatte, beweist eine Geschichte, welche Couture als ein wirkliches Erlebniss oder doch als eine Vision erzählte. »Zur Zeit, als er die Kapelle in St. Eustache aus-

*) C. Biller a. a. O.



malte, habe er täglich einen höchst sonderbaren Besuch erhalten. Das alte verrostete Schloss der Thür, die von der Kapelle nach dem Chorgange führte, sei behutsam aufgeschlossen worden, eine Person im Costüm des Arlequins aus der italienischen Komödie sei mit allerlei Lazzis eingetreten, habe ihn mit Geberden begrüsst, als freue sie sich, einen alten Bekannten wiederzusehen, sich dann neben ihn gesetzt und ihn beim Malen beobachtet. Bei jedem Versuche, sie anzureden oder gar anzufassen, sei die Gestalt verschwunden, um bald hinter einer Säule oder einem Bilde wieder zum Vorschein zu kommen. Die Vision sei so lebhaft gewesen, dass sie für ihn durchaus den Schein der Wirklichkeit gehabt. Er habe nun allerlei Mittel, wie Aderlässe u. dgl., gegen seine allzu rege Phantasie angewandt, aber umsonst. Endlich habe er beschlossen, um ihn los zu werden, den seltsamen Besuch auf die Leinwand zu bannen. Ehe er aber das Bild begonnen, habe er sich, wie das so seine Art, über den Gegenstand desselben genau unterrichten wollen und sei da zu seinem höchsten Erstaunen in einer Schrift, die er bei einem Antiquar gefunden, auf die Biographie von »Dominique, Arlequin der italienischen Komödie unter Ludwig XIV.« gestossen, der, hochbeliebt am Hofe, geschätzt von seinen Zeitgenossen, zu Paris gestorben sei und testamentarisch sein beträchtliches Vermögen der Kirche von St. Eustache vermacht habe, mit der Bedingung, ihn in der ‚Marienkapelle daselbst beizusetzen‘.« Der unterirdische Bewohner der Marienkapelle besucht also den Maler, der seine Ruhestätte mit Fresken schmückt! Horace Vernet hätte sich dieser Harlekinade nicht zu schämen brauchen.

Couture zeigte seine Erkenntlichkeit für den seltenen Besuch dadurch, dass er mehrere Genrebilder schuf, auf welchen der Harlekin und seine Vettern die Hauptrolle spielten. Der Humor, den er auf diesen Bildern entfaltete, unter denen das »Duell des Pierrot« durch die erstaunliche Meisterschaft und Feinheit der Zeichnung besonders hervorragt, war nicht ganz rein und unbefangen, da er in diesen Schöpfungen seiner Gewohnheit nach zugleich eine Verspottung der modernen Zustände beabsichtigte. Ganz unverhohlen bekundete er diese Absicht in der »modernen Courtisane«, mit welchem Bilde er nunmehr der durch das napoleonische Regime beförderten und systematisch gross gezogenen Sittenlosigkeit ein drohendes Mene-Tekel zurief, nur dass dieses Mene-Tekel nicht in Flammenzügen geschrieben, sondern wieder in eine verführerisch-sinnliche Form gekleidet war. Auf ihrem Siegeswagen zieht das schöne, nur mit dünnen Schleiern bekleidete Weib in übermüthigem Triumphe durch einen Wald. An Stelle der Pferde lenkt sie vier Männer in reicher Renaissancetracht, welche Kunst und Wissenschaft, Beamtenthum und Börse



repräsentiren. Auf dem Bedientensitze macht sich eine alte Kupplerin breit. Graf Nieuwerkerke, der Generaldirektor der kaiserlichen Kunstsammlungen, von dem alle Staatsaufträge ausgingen, konnte nicht darüber im Zweifel sein, gegen wen dieser Hieb gerichtet war.

Schon in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre hatte sich Couture vom öffentlichen Leben zurückgezogen und sein Schüleratelier geschlossen. Für die wenigen Bilder, die er schuf, fand er raschen Absatz bei amerikanischen Kunstfreunden. 1872 erschien er noch einmal im Salon mit einem »Damokles«. Er meinte nicht den Freund des Tyrannen von Syrakus, welcher unter dem hängenden Schwert ein üppiges Mahl verzehrt, sondern er hatte den bekannten Namen nur einem Griechen gegeben, welcher den an die weisse Marmorwand des Hintergrundes geschriebenen Satz illustriren sollte: Potior mihi periculosa libertas quam secura et aurea servitus, d. h. ein gefährliches Leben in der Freiheit ist mir lieber als eine sichere und goldene Sclaverei. Ein Mann mit schmerzerfülltem, edlem Angesicht sitzt, das Haupt nachdenklich auf die Hand gestützt, auf einem mit Sammetkissen belegten Ruhebett. Vor ihm liegen auf dem Boden die schönsten Früchte, und aus einer umgestürzten Vase rollt Gold heraus; aber die Hände des Mannes, dessen Glieder in ein schwarzbraunes Gewand gehüllt sind, tragen Fesseln. Die meisterhafte Zeichnung, die statuarische Pose der Figur fanden Anerkennung; desto lebhafter wurde aber die stumpfe, graue Farbe getadelt, und Couture, der ohnehin ein heftiger Gegner der Kritiker war, hatte nun auch Ursache, die Kritiker der Republik ebenso zu hassen wie die des Kaiserreichs. »Wenn ihr durchaus gezwungen seid«, sagte er ihnen einmal in seinen Ateliergesprächen, »über Dinge zu schreiben, von denen ihr nichts versteht, so schreibt doch über die Maikäfer; das sind schädliche Insekten, mit denen ihr euch gut verständigen werdet. Nur stört diejenigen nicht, die, wie wir, ernsthaft arbeiten.« Während der letzten Jahre lebte Couture, ein Sonderling und in seiner äusseren Erscheinung ein Diogenes, der nicht in das elegante, gesellige Leben der Hauptstadt hineinpasste, in stiller Zurückgezogenheit auf seinem Schlosse in Villiers-le-Bel, wo er am 30. März 1879 starb. Wenn sich auch seine direkten Schüler mit wenigen Ausnahmen keine hervorragenden und einflussreichen Stellungen in der modernen französischen Kunst errungen haben, so hat sein Meisterwerk »Die Römer der Verfallzeit« einen desto grösseren Einfluss auf die ganze Richtung der französischen Malerei geübt. Es ist zugleich ein Markstein in der Kunstentwicklung und ein Merkzeichen in der Culturgeschichte.

Einer seiner direkten Schüler hat gleichwohl mit Erfolg nach dem Kranze gegriffen, der seinem Meister unerreicht blieb. Pierre *Puvis de*



Chavannes, geboren am 14. Dezember 1824 in Lyon*), ist, auf der von Couture geschaffenen coloristischen Basis weiter bauend und auf Grund des Studiums der grossen italienischen Monumentalmaler, zu jener Grösse und Hoheit des Stils gelangt, zu welcher sich Couture nicht emporzuschwingen vermochte. Anfangs war er im Atelier von Henri Scheffer, dem Bruder Arys, gewesen, hatte dann eine Reise nach Italien gemacht und war endlich zu Couture gegangen, in dessen graue Tonstimmung er sich trotz seines kurzen Aufenthaltes bei ihm tiefer hineinarbeitete, als ihm dienlich war, die er aber für unzertrennlich von der Würde und Ruhe des monumentalen und decorativen Stils hält. Dann studirte er gründlich die italienischen Wandmalereien der Renaissance, insbesondere diejenigen Primaticcios in Fontainebleau, mit dem man ihn auch häufig verglichen hat. Sein Debut im Salon von 1859 mit einem dekorativen Gemälde, der »Rückkehr von der Jagd«, blieb unbeachtet. Einen vollen Erfolg erzielte er aber schon zwei Jahre später mit zwei dekorativen Pendants, dem »Kriege« und der »Eintracht« (für das Museum in Amiens). Auf diesen Bildern entwickelte er bereits die Grundzüge des Programms, an welchem er bis auf den heutigen Tag festgehalten hat. Wie Couture vom antiken Leben ausgehend, fasste er dasselbe, im Gegensatz zu seinem Meister, von der Lichtseite auf. Er hielt sich nicht an die Zeiten des Verfalls, sondern an die der Kraft, der Sittenreinheit und -einfalt, indem er seinen Gemälden bald einen idyllischen, bald einen heroischen Charakter gab. Obwohl er vor der Natur die höchste Achtung hatte, schied er dennoch seine Figuren von der realen, nüchternen Wirklichkeit durch den getragenen Ernst der Stimmung, durch einen gesteigerten, über das Gewöhnliche erhobenen Gefühlsausdruck und durch eine Läuterung der Körperformen, welche das Individuum in eine ideale Sphäre rückt. So erreichte er, freilich unter Aufopferung aller Reize, welche die Farbe bietet, und oft auf Kosten correcter Zeichnung, jene Stufe künstlerischer Ausdrucksmittel, die man Stil nennt. Er ist das profane Seitenstück zu Flandrin. Die Begeisterung für ein Prinzip musste ihm die begeisterte Schaffenskraft ersetzen. Seine Compositionen sind meist dürftig und lückenhaft. Die Figuren, mühsam aneinander gereiht wie die Steine eines Mosaiks, sind nur äusserlich mit einander verbunden. Erst die einheitliche stilistische Behandlung und der graue Gesammtton schliesst sie zusammen. Aber allen diesen decorativen Arbeiten des Künstlers ist das Siegel der Hoheit und des Adels aufgeprägt. Indem Puvis de Chavannes einzig und allein danach strebte, hat er alles übrige aus dem Auge ver-

*) Gazette des Beaux-Arts 1881 (XXIII. p. 416 ss.)



loren; aber man muss anerkennen, dass er sein Ziel erreicht hat. Seine Malereien sehen, auch wenn er die heitersten und sonnigsten Idyllen schildert, immer etwas trübselig und greisenhaft aus; aber man fühlt doch, dass in ihnen ein Geist lebt, der sich über das Gewöhnliche erhebt und dem vulgären Geschmack der Menge aus dem Wege geht. Puvis de Chavannes hat manches Verfehlte und Geschmacklose geschaffen; er hat aber niemals, wie sein Meister Couture, die Speculation auf den Sinnenreiz in den Dienst der Kunst gestellt. Er hat im Gegentheil häufig anmuthlose, eckige Gestalten in die Welt gesetzt, nur um so leichten Eroberungen zu widerstehen. Auf »Krieg« und »Eintracht« folgte 1863 »Arbeit und Ruhe«, 1864 der »Herbst«, 1865 »Ave Picardia nutrix!«, eine Darstellung des Landlebens in der Picardie, 1869 »Massilia«, eine Symbolisirung der alten griechischen Colonie, immer durch antike Figuren. Neben diesen umfangreichen Compositionen schuf er auch symbolische und allegorische Einzelwesen, wie die »Wachsamkeit«, die »Phantasie«, die »Hoffnung«, die ihm jedoch weniger glückten, weil seine Kraft und seine Eigenart eben darin lagen, eine Anzahl von Figuren mit dem landschaftlichen Hintergrunde und der coloristischen Stimmung zu dem Abbilde einer glücklichen Existenz zusammenzuschliessen, hinter welchem keine tiefen Gedanken zu suchen sind. Noch mehr als jene Personifikationen gewisser Geistesthätigkeiten und Affekte missglückten ihm zwei Allegorien, zu welchen ihn die Belagerung der Stadt Paris von 1870 bis 1871 begeistert hatte. Auf der einen sah man das bewaffnete Paris, einem zu den Lüften emporsteigenden Ballon nachblickend, auf der anderen die Stadtgöttin, eine Taube empfangend, welche ihr Botschaft von der Aussenwelt bringt. Im Jahre 1873 suchte er wieder sein gewohntes Fahrwasser mit einer Idylle, dem »Sommer«, auf, welche einen wahrhaft virgilischen Geist athmete. In einer sonnigen Landschaft bewegen sich Schnitter und Schnitterinnen. Während die einen den goldenen Segen des Feldes ernten, erquicken sich andere an einem Trunk Wein, den ihnen ein junges Mädchen spendet. Andere sitzen auf dem blumigen Rasen, im frohen Genusse der Natur, und im Hintergrunde erfrischen wieder andere ihre Glieder in einem von hohen, dichten Bäumen umgebenen Weiher.

Den höchsten Triumph auf diesem Gebiete, dessen Grenzen auch Ingres mit seiner geistigverwandten Darstellung des goldenen und des ehernen Zeitalters zu überschreiten versucht hatte, ohne dass es ihm gelingen wollte, der Schwierigkeiten der Composition Herr zu werden, trug Puvis de Chavannes im Salon von 1882 davon, wo er für sein Gemälde »Ludus pro patria«, das »Spiel für das Vaterland«, ebenfalls für



Amiens gemalt, die Ehrenmedaille erhielt. Wiederum war der bukolische Charakter mit dem heroischen auf das glücklichste vereinigt. Vor den Hütten der Landleute übt sich die Jugend der Picardie unter der Leitung der Aelteren im Lanzenwerfen, während die Frauen und Mädchen im Freien ihren Beschäftigungen obliegen oder dem ernsten Spiele zuschauen. Wiederum zeigte die Composition klaffende Lücken: sie war mehr das Resultat einer kühlen Berechnung, als einer glücklichen Inspiration. Wiederum überwog die blonde, graue und kühle Tongebung, wiederum waren die Umrisse der Figuren nach der Art Coutures übermässig scharf accentuirt, weil Puvis de Chavannes ebenso wie sein Meister ohne dieses Hülfsmittel nicht aus der Fläche herausmodelliren kann. Aber es lebte in diesen Figuren auch jener edle, erhabene Geist, jene ruhige Würde der Auffassung, welche die untrüglichen Kennzeichen des grossen Stiles sind.

Auch die dritte Republik fasste den Plan, das Pantheon wieder zu einem Nationalheiligthum umzugestalten und mit Werken der Kunst auszuschmücken. Da aber unter dem Degen Mac Mahons das klerikale Regiment wieder die Oberhand gewonnen hatte, so gewann dasselbe auch seinen Einfluss auf die Gestaltung des Plans, nach welchem die Ausschmückung erfolgen sollte. Der Gedanke war von dem Marquis von Chennevières ausgegangen, welcher in den Jahren 1873 bis 1878 die einflussreiche Stelle eines Direktors der schönen Künste bekleidete. Die klerikale Reaction, welche nach Thiers' Sturze triumphirend ihr Haupt erhob, setzte es durch, dass der Plan des Marquis de Chennevières genehmigt wurde, nach welchem die plastische und malerische Decoration des Gebäudes einen ausschliesslich religiösen Charakter tragen sollte. Das Leben der hl. Genovefa sollte dabei in erster Linie berücksichtigt werden, dann aber auch das der anderen Nationalheiligen Frankreichs, des hl. Ludwig, Karls des Grossen, Chlodwigs und des hl. Dionys. Die Einführung der Jungfrau von Orleans in diesen vornehmen Reigen war schon eine Concession, welche man der neuen Republik machte, die der Befreierin Frankreichs nach den Ereignissen von 1870 und 1871 aller Orten Statuen errichtete. Auf der andern Seite mussten es sich die Ultramontanen gefallen lassen, dass die Gegner ihnen Darstellungen wie die »Madonna von Lourdes«, die schwarze »Maria von Chartres«, »Benedikt XIV. proclamirt die hl. Jungfrau als die Beschützerin Frankreichs«, aus dem Programm strichen, weil die öffentliche Meinung dadurch beschimpft werden würde. Seit dem Sturze des Marquis von Chennevières wurde alljährlich bei der Kammer der Antrag eingebracht, die fernere Ausschmückung des Pantheons mit religiösen Gemälden und Sculpturen zu inhibiren und die Künstler, welche bei der Arbeit sind, durch Geld oder andere Ar-



beiten zu entschädigen. Aber bis jetzt hat sich die erforderliche Majorität nicht gefunden, um den Antrag zum Beschluss zu erheben. Inzwischen arbeiteten die Künstler, im Vertrauen auf die einmal gefassten Beschlüsse der Kammer, ruhig weiter, und ganz im Stillen reiht sich Glied an Glied, um den von dem Marquis von Chennevières aufgestellten Plan zu verwirklichen. In dem Berichte, welchen die Budgetcommission im Jahre 1881 erstattete, konnte mit Recht darauf hingewiesen werden, dass es unter den obwaltenden Umständen der Ausschmückung des Pantheon ganz und gar an Einheit fehle, weil die Gemälde und Statuen Künstlern der verschiedensten Richtungen übertragen worden wären. Man hätte besser daran gethan, die Decoration einem Künstler anzuvertrauen, wie man es 1848 mit Chenavard beabsichtigt, dessen Cartons übrigens in den Besitz des Museums von Lyon übergegangen sind. »Die grosse Zahl der Aufträge,« so fährt der Bericht der Commission fort, »bringt es mit sich, dass St. Geneviève mehr mit schönen Gemälden und Sculpturen geschmückt als wirklich decorirt ist, und dass diese Kirche nicht mehr weit von dem Charakter einer offiziellen Kunstausstellung entfernt ist.« Um diesen Charakter noch zu verstärken, tritt der Umstand hinzu, dass sich die Künstler, welchen die religiösen Gemälde übertragen worden waren, nicht zu einer einheitlichen Ausführung verstanden haben. Während die einen ihre Gemälde in der Ruhe und Bequemlichkeit ihres Ateliers auf Leinwand malten, die dann auf der Mauer befestigt wurde, führten andere, wie *J. P. Laurens*, *Maillot* und *Humbert* ihre Aufträge an Ort und Stelle, in Wachsfarben oder in anderer Weise, aber direkt auf der Mauer aus. Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass die letztere Art der Ausführung allein dem Charakter der monumentalen Malerei entspricht. Die Oelmalerei auf Leinwand, welche von den Künstlern nur aus Bequemlichkeitsgründen vorgezogen wird, verführt gar zu leicht zu coloristischen Ausschreitungen, die mit der Würde und dem Ernst des monumentalen Stiles im Widerspruch stehen. Schon dadurch also hat die Decoration des Pantheon ein buntscheckiges Aussehen erhalten. Im Jahre 1879 wurde auch der Cyclus von ausschliesslich religiösen Malereien durchbrochen. Ausser zwei Schilderungen weiblicher Heldenthaten wurde ein republikanisches Geschichtsbild, die »Bürger auf den Ruf des Vaterlandes in den Krieg ziehend«, in das Pantheon aufgenommen. Humbert, der Maler desselben, welcher auch die drei christlichen Tugenden darzustellen hatte, wurde zugleich genöthigt, an die Stelle der Liebe die »Civilisation« und den »Patriotismus« zwischen Glaube und Hoffnung zu setzen. Ferdinand *Humbert* (geb. 1842) ist ein Schüler von Picot und Cabanel und gehört jener eclectisch-akademischen Richtung an, welche ihr Haupt in Cabanel



verehrt und die in der Decoration des Pantheon bis jetzt wenigstens — Baudry und Bonnat haben noch nichts geliefert — das grosse Wort führt.

In der Ausschmückung des Pantheon spiegelt sich die parlamentarische Komödie wieder, welche sich seit dem Ende der Präsidentschaft Mac Mahons auf der öffentlichen Bühne Frankreichs abspielt. Je nachdem der Wind von der parlamentarischen Rechten oder Linken oder aus dem rechten oder linken Centrum weht, wird auch die Pantheonfrage behandelt, die seit ihrem ersten Auftreten im Jahre 1791 alle Regierungen Frankreichs aufs lebhafteste beschäftigt hat.*) Einer der jüngeren Maler, Paul Joseph *Blanc* (geb. 1846), ein Schüler von Cabanel und Bin, hat geglaubt, dass ihm nicht versagt werden könne, was Gros gestattet war, und er hat demzufolge in dem für den Fries bestimmten Triumphzuge des Chlodwig, welcher 1880 vollendet und im Salon von 1881 ausgestellt wurde, die Portraits der damaligen Machthaber, Gambettas und seiner Parteigänger, angebracht. Diese Figuren gehören zu einem grossen Friese, der sich, eine lange Prozession darstellend, über die Hauptdarstellungen hinwegzieht. Um die babylonische Sprachverwirrung vollständig zu machen, war bestimmt worden, dass jeder Maler denjenigen Theil des Frieses ausführen sollte, der den Raum über seinen Hauptbildern einnimmt. Paul Joseph Blanc, welcher sich bis dahin nur in mythologischen Bildern ohne grossen coloristischen Reiz versucht hatte, war die Aufgabe zugefallen, das Gelübde Chlodwigs in der Schlacht bei Zülpich und seine Taufe darzustellen. Nach Vollendung dieser Compositionen folgte im Fries jener Triumphzug des Chlodwig, in welchem zum Erstaunen der Salonbesucher Gambetta, Barthelemy St. Hilaire, die radikalen Deputirten Clemenceau, Lockroy und Paul Bert, der Komiker Coquelin vom Theater Français, letzterer sogar in Mönchstracht, fromm und feierlich einherzogen. Der Maler berief sich vergebens auf das Beispiel der grossen Maler der italienischen Renaissance, welche schon seit Giotto auf ihren Fresken aus der heiligen Geschichte den auftretenden Persönlichkeiten die Züge berühmter Zeitgenossen liehen. Abgesehen davon, dass damals der Zwiespalt zwischen Kirche und Leben entweder gar nicht oder doch nicht in dem Maasse vorhanden war, wie in dem modernen Frankreich, haben jene Maler die Bildnisse ihrer Zeitgenossen dem hohen Stile ihrer gesammten Composition angepasst. Sie haben geprüft, ob diese oder jene Figur mit der feierlichen erhabenen Grundstimmung harmonirte oder nicht, während Blanc die jeder Noblesse entbehrende Gestalt des kleinen Republi-

*) Vgl. darüber die erschöpfenden Aufsätze des Marquis von Chennevières in der Gazette des Beaux-Arts von 1880 (XXII.) an.



kaners, der seine leidenschaftliche, despotische Natur nur sehr mangelhaft unter der phrygischen Mütze verbirgt, in das mittelalterliche Gewand gesteckt, ohne eine Idealisirung auch nur zu versuchen, und dem Gefolge des Chlodwig angereiht hat. »Das Publikum hat sich, so schrieb J. Buisson in der Gazette des Beaux-Arts, sehr über die Einführung von politischen Persönlichkeiten gewundert, deren Tradition es ist, die Geschichte Frankreichs bis 1789 zu unterdrücken, und die nicht gewohnt sind, zu Gott zu beten. Vielleicht hat der Maler die boshafte Ansicht gehabt, dass es das einzige Mittel wäre, seine Freunde in die Kirche hineinzubringen, ohne ihre Wiederwahl zu gefährden. Was die Personen betrifft, so befinden sich unter ihnen Männer von Geist, welche sich vielleicht gesagt haben werden, da sie nicht ganz sicher waren, ihre Thaten in Erz eingegraben zu haben: »Wenigstens wird der Stein bleiben.« Indem sie auf die Gefahr hin, in Belleville (dem Hauptquartier der Commune) Missvergnügen zu erregen, einen Wechsel auf die Zukunft zogen, haben sie in die Apotheose gewilligt. Sie haben wohl daran gethan, denn schon nach wenigen Monaten hatten sie ihre politische Rolle, vorderhand wenigstens, ausgespielt. Den Helden von Belleville und Montmartre waren sie nicht mehr radikal genug, und die conservativen Republikaner liessen jene gewähren, um sich die lästigen Friedensstörer und Bramarbasse vom Halse zu schaffen.

Puvis de Chavannes war derjenige unter den Pantheonmalern, welcher seine Aufgabe zuerst vollendete. In zwei durch Pilaster geschiedenen Abtheilungen schilderte er zwei Episoden aus der Kindheit der heiligen Genovefa: in der einen sieht man die Heilige betend vor einem selbst aufgehäuften Altare knieen, während im Hintergrunde der in ihren Linien an die Umgebung von Paris erinnernden Landschaft ruhig ihre Schafe weiden. In der andern Abtheilung sagen die Bischöfe St. Germain und St. Lupus der Heiligen ihre hohe Bestimmung voraus. Der Fries darüber enthält eine Prozession von neunzehn männlichen und weiblichen Heiligen, für welche der Fries von Flandrin in St. Vincent-de-Paul maassgebend gewesen ist. Auch in diesen Malereien zeigen sich die Vorzüge des Künstlers: Grösse der Auffassung und Hoheit des Stils. Keine der übrigen Arbeiten, so weit sie bis jetzt fertig geworden sind, kommt der seinigen gleich. Cabanels Episoden aus dem Leben des heiligen Ludwig, welche den König in seinen Bemühungen um die Hebung der Rechtspflege, die Königin Blanche von Castilien bei der Erziehung ihres Sohnes und die Huldigung der Sarazenen vor dem in Palästina gefangenen Könige darstellen, sind daneben frostige, nach trockenen akademischen Rezepten zusammengestellte Illustrationen. Die übrigen Malereien im Pantheon sind



zur Zeit (Sommer 1882) noch nicht soweit vorgeschritten, um ein abschliessendes Urtheil zu gestatten. Ausser den bereits genannten Malern sind noch Delaunay, Henry Levy, Galland, Laurens, Maillot und Meissonier mit Aufträgen betraut worden. Dass der letztere einen Antheil an monumentalen Malereien grossen Stils erhalten konnte, ist bezeichnend für das geringe Maass von Einsicht, mit welchem der Gesammtplan aufgestellt worden ist. Meissonier hat übrigens noch nicht einen Pinselstrich gethan und wird auch schwerlich dazu kommen, da die Aufgabe seiner ganzen Natur widerstrebt. Ueberdies liefert Meissonier für fünfzigtausend Francs höchstens ein handgrosses Bildchen: er wird sich hüten, für eine so winzige Summe ganze Wände zu bemalen. Die für die Ausschmückung des Pantheon ausgeworfene Summe beträgt für Malereien 590,000 Frcs., für Sculpturen 230,000 Frcs. —

Während Couture wenigstens ein Werk geschaffen hat, welches seinen Namen auch bei der Nachwelt lebendig erhalten wird, ist es Léon *Cogniet*, dem zweiten der französischen Meister, welche durch ihren Unterricht einen grossen Einfluss auf die moderne Künstlergeneration gewonnen haben, nicht vergönnt gewesen, den Ausdruck seines Wesens und seines Könnens in einem Werke von epochemachender Bedeutung niederzulegen, weil es ihm noch bei weitem mehr an einer scharf ausgeprägten Physiognomie gebrach, als Couture. Er war unter den Einflüssen der classischen Lehre aufgewachsen und hatte niemals den Muth gehabt, sich von den ersten Eindrücken seiner Jugend zu befreien und sich einer der neuen Richtungen anzuschliessen, obwohl er gelegentlich in das Fahrwasser jeder derselben einlenkte. Als schaffender Künstler ist er niemals über das Ideal der dreissiger und vierziger Jahre hinausgekommen. Er erschöpfte sich darin, die melodramatische Sentimentalität eines Delaroche mit der bunten, gefallsüchtigen Farbengebung eines Horace Vernet zu verbinden und so ein Drittes zu schaffen, das zeitweilig seine Wirkung auf weichherzige Seelen nicht versagte, vor dem Richterstuhle der Zeit aber nicht bestehen konnte. Sein Ruhm wurzelt ausschliesslich in seiner Bedeutung als Lehrer: die Kraft und Energie des Colorits, die er selbst in seinen Gemälden nicht zum Ausdruck bringen konnte, hat er auf zwei Generationen von Schülern übertragen, von denen einige zu den Eckpfeilern der modernen Schule gehören.

Am 29. August 1794 in Paris geboren, trat Cogniet in das Atelier Pierre Guérins ein, dessen classische Neigungen in ihrer Härte und Einseitigkeit durch ein gewisses Streben nach romantischen Beleuchtungseffekten gemildert wurden. Mit einer »Befreiung der Helena durch Castor und Pollux« gewann Cogniet den römischen Preis, und von Rom aus



sandte er einen »Metabus, König der Volsker« und eine »Jägerin, welche das unschuldige Opfer ihrer Geschicklichkeit beweint«. Auf der einen Seite also das Festhalten an der antiken Tradition, auf der andern die Neigung zu sentimentalen Scenen, die an das Gefühl der Menge appelliren, welche niemals die Antwort schuldig bleibt. Nach seiner Rückkehr wiederholte er im Salon von 1824 dasselbe Spiel mit einem »Marius auf den Ruinen von Carthago« und einer Scene aus dem bethlehemitischen Kindermord. Marius und sein Begleiter, die sich unter einer gelbrothen Beleuchtung präsentirten, erschienen schon damals dem Publikum als fragwürdige Gestalten. Um so lebhafter interessirte aber die junge Mutter, welche sich in die Ecke eines zerfallenen Gemäuers zusammengekauert hat, in der Hoffnung, den nahenden Mördern in diesem Versteck zu entgehen, und die mit entsetzensvoller Miene ihren Liebling krampfhaft an die Brust presst, mit der Hand seinen Mund schliessend, damit er keinen verrätherischen Schrei ausstosse. Im Hintergrunde sieht man das Wüthen der mordenden Soldaten und eine Mutter in wilder Hast mit zwei Kindern eine Treppe herabstürzen. Es war die Zeit, wo man die »ausdrucksvollen Köpfe« liebte, und da die unheimliche Spannung des Moments in der Beschränkung auf eine einzige Figur mit einer unleugbaren Virtuosität geschildert worden war, zollten diejenigen, für welche das Interesse des Gegenstandes in erster Linie maassgebend war, dem Bilde einstimmigen Beifall, während die Einsichtigeren schon damals den dünnen Farbenauftrag tadelten. Das Bild fand auch in Jacques Lafitte einen Käufer, welcher die für damalige Verhältnisse sehr beträchtliche Summe von 7000 Frcs. dafür bezahlte. Seine Bewunderung für das Gemälde war aber keine dauernde, da er es schon im Jahre 1831 gegen ein anderes Bild Cogniets vertauschte, »Die Entführung Rebeccas durch den Tempelherrn aus dem brennenden Schlosse« (nach Scotts Ivanhoe), mit welchem der Künstler der romantischen Strömung seinen Tribut gezollt hatte. In der Zwischenzeit hatte er desto eifriger den classischen Idealen auf einem Gemälde für die Kirche St. Nicolas-de-Champs, dem »hl. Stephan, der einer armen Familie Hülfe bringt«, gehuldigt. Als Horace Vernet und Leopold Robert mit ihren Genrebildern aus dem italienischen Volksleben dem lebhaften Interesse des Publikums begegneten, malte auch Cogniet »Räuber vor einem Madonnabilde«, denen 1830 eine Scene aus den Barrikadenkämpfen der Julirevolution, Polen und Mönche folgten. 1833 erhielt er den Auftrag zu einem Plafond für das Louvre, welcher nach der ursprünglichen Bestimmung den Saal der ägyptischen Papyrusrollen schmücken sollte. Demgemäss war die ägyptische Expedition Napoleons als Thema gestellt worden. Cogniet malte ohne Rücksicht auf den



monumental-decorativen und perspectivischen Character des Plafondgemäldes in schwerem, buntem Colorit eine historische Anecdote: der General Bonaparte leitet, durch ein Zeltdach gegen die glühenden Sonnenstrahlen in der Wüste geschützt und umgeben von seinen Gelehrten, die Oeffnung eines Grabes, aus welchem ein Mumienkasten herausgebracht wird. Da Cogniet das Gemälde, ohne an seinen Bestimmungsort zu denken, als Staffeleibild behandelt hat, ist es unmöglich, von unten einen Ueberblick über die Composition zu gewinnen. Nur einige kräftige Töne und einige glänzende coloristische Stellen verrathen den Meister, der eine Reihe tüchtiger Maler herangebildet hat. 1836 vollendete er für Versailles den »Abmarsch der Nationalgarde zur Armee im Jahre 1792«, für welches er wieder das bunte und helle Farbensystem Horace Vernets zur Anwendung brachte. Auch in den folgenden Jahren arbeitete er für das Museum in Versailles an mehreren Schlachtenbildern, die er mit Hülfe seiner Schüler, besonders derjenigen von *Felix Philippoteaux*, vollendete. Philippoteaux (geboren 1815) hat in figurenreichen Gemälden, auf welchen das Getümmel der Schlacht besonders glücklich veranschaulicht wird, fast alle bedeutenden kriegerischen Ereignisse aus der Geschichte Frankreichs in diesem Jahrhundert verherrlicht, den Rückzug der grossen Armee aus Moskau wie den Reiterangriff von Balaklawa, die Belagerung von Puebla wie die Vertheidigung von Châteaudun. Seine grösste Popularität hat er sich jedoch durch sein Panorama der »Vertheidigung von Paris« (in einem besondern Gebäude in den Champs-Elysées zu Paris) erworben, mit welchem eine neue Epoche in der künstlerischen Behandlung der Panoramen begonnen hat. Auf einem erhöhten Punkte in der Umgebung von Paris stehend — der Maler hat das Fort d'Issy als solchen angenommen — erhält der Beschauer einen weiten Ueberblick über die Enceinte von Paris und die Forts, welche die Schüsse der Angreifer erwidern. Zu seinen Füssen sieht er Schanzkörbe, zerstörte Häuser, Soldaten, Bäume und Sträucher, die nicht gemalt, sondern plastisch dargestellt sind. Mit grosser Kunst ist der Uebergang dieser plastischen Gegenstände in die gemalte Fläche bewerkstelligt, so dass in dem Beschauer wirklich die Illusion erzeugt wird, als wäre das Gesammtbild ein plastisches Abbild der Wirklichkeit oder gar diese selbst. Die weite Fernsicht ist überall mit Gruppen von Soldaten belebt, und mit besonderer Sorgfalt ist die Luftperspective und die Luft selbst behandelt, die durch den Pulverdampf der feuernden Geschütze eine eigenthümlich blaugraue Färbung, aber doch nirgends ein schwerfälliges Aussehen erhalten hat. —



Der Salon von 1843 brachte Cogniet den höchsten Triumph während seiner Thätigkeit, den er jedoch wiederum nicht dem spezifisch-künstlerischen, sondern dem melodramatischen, auf das Gemüth wirkenden Charakter seiner Schöpfung verdankte. Er mochte sich erinnert haben, wie sein Meister Guérin einst einen schönen Erfolg dadurch erzielt hatte, dass er auf den Körper des schlafenden Agamemnon, dem das Mörderpaar naht, das Licht einer Lampe durch den Purpurvorhang fallen liess. Er verwerthete also ein ähnliches Motiv, indem er den venetianischen Maler Tintoretto am Todtenbette seiner gestorbenen Tochter darstellt, im Begriff die schöne Jungfrau zu malen, auf deren rührend schöne Züge sich das Licht einer Lampe ergiesst, dessen Glanz durch einen rosenfarbenen Schleier gedämpft wird. Das war freilich ein Thema, geeignet, die Menge zu electrisiren und Ströme von Thränen flüssig zu machen. »Ich sehe sie noch, diese dicht gedrängte, auf- und abwogende, fieberhaft erregte Menge,« erzählt Charles Clément, »welche die Leinwand Léon Cogniets umgab. Man stiess und drängte von allen Seiten, man schlug sich, um nahe heranzukommen.« — »Bataillone von trauernden Zuschauern,« schreibt Paul Mantz in seiner Charakteristik des Meisters,*) »gruppirten sich vor dieser dramatischen Scene; aber die wirklichen Kenner blieben viel kälter. Wir erinnern uns, dass die leidenschaftlich Eingenommenen das Gemälde betrachteten, wie sie einen wohlgelungenen Delaroche betrachtet hätten. Auf Seiten der Unversöhnlichen, das heisst derjenigen, welche die Malerei um ihrer selbst willen lieben, gab es Einwendungen im Ueberfluss. Sie liessen allerdings der Reinheit einer im Uebrigen charakterlosen Zeichnung Gerechtigkeit widerfahren, sie brachten die besondere Sorgfalt in Anschlag, mit welcher die Incarnation der Maria Tintoretta modellirt worden war, sie erkannten gern in dieser Composition eine Aufrichtigkeit der Empfindung, welche nur aus einer mit Verständniss bewegten Seele fliessen konnte; aber sie suchten den Ton der Originalität, die Flammen des echten Malers, und sie fanden sie nicht.« Das Bild blieb denn auch trotz der Bewunderung des grossen Publikums unverkauft, und es wartete im Atelier des Malers lange Zeit auf einen Käufer, bis es von dem Museum in Bordeaux für 20,000 Frcs. erworben wurde. Heute ist diese flache, ausdruckslose Malerei nicht mehr im Stande, die ephemere Bewunderung des Jahres 1843 zu rechtfertigen.

Nach diesem Erfolge hat Cogniet nur noch Portraits gemalt, denen man eine freie Modellirung und eine hohe Noblesse der Auffassung nach-

---

*) Gazette des Beaux-Arts 1818 XXIII. (p. 41).



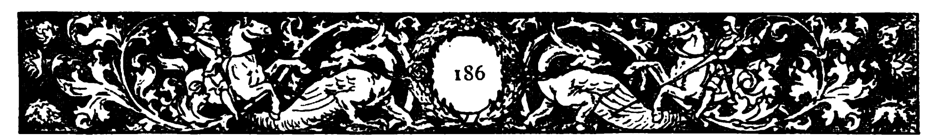
rühmen durfte. Er widmete sich fast ausschliesslich seiner Lehrthätigkeit, die er an der polytechnischen Schule, am Lyceum Louis-le-Grand und an der Ecole des Beaux-Arts bis 1863 und in zwei Privatateliers für Herren und Damen ausübte. In diesen Stellungen hat er nicht nur einen grossen Einfluss auf seine Schüler ausgeübt, sondern er gelangte auch zu einer autoritativen Geltung in allen Fragen, welche das Wohl der Pariser Künstlerkreise betrafen. Alljährlich versammelten sich die dankbaren Schüler zu einem Bankett, um den braven Meister zu feiern, bis der Patriarch am 20. November 1880 dieser Tafelrunde entrissen wurde. Aus der grossen Zahl seiner Schüler nennen wir nur die Namen Meissonier, Ricard, Bonnat, Bin, Allongé, Feyen-Perein, Laurens, Nélie Jacquemart, Dupray, Lefebvre, Dehodency, von deutschen Malern die Berliner Otto Heyden, Gustav Richter und Ferdinand Schauss.

Der Senior der Cognietschen Schüler ist der berühmteste Maler des modernen Frankreichs, Jean Louis Ernst *Meissonier*, welchem noch Eugen Delacroix das ehrenvolle Zeugniss ausgestellt hat: »Meissonier ist der unbestrittenste Meister unserer Epoche.« Geboren am 21. Februar 1813 in Lyon*) hatte er mit seinen Eltern einen harten Kampf zu bestehen gehabt, ehe es ihm gelang, nach Paris zu gehen und sich dort der Kunst zu widmen. Leon Cogniet, welcher um das Jahr 1830 eine Schule eröffnet hatte, war der Mann nach seinem Herzen; zwischen den Hauptrichtungen der damaligen französichen Malerei eine Mittelstellung einnehmend, entsprach er ganz dem kühlen, auf scharfe Beobachtung gerichteten Temperament des jungen Mannes. Aber mehr noch als Cogniet und seine Lehrmethode zogen ihn die alten Meister im Louvre an. Anfangs waren van Eyck und seine Nachfolger die Lehrer, deren Art zu sehen und das Gesehene nett, sauber und präcis wiederzugeben er sich aneignete. Das Ganze in einem kühlen, klaren Tone gehalten, ohne leidenschaftliche Bewegung, in behaglicher Ruhe und das Bewusstsein des Genusses derselben zur Schau tragend; das Einzelne, die Stoffe, die Kleinodien, die Waffen, das Geräth und das Gemach mit jener subtilen Feinheit ausgeführt, deren Vorbilder man in den altniederländischen Miniaturen findet. Aber diesem zierlichen Mikrokosmus fehlte doch noch die Stimmung des Colorits, um ein modernes Gemüth vollauf zu befriedigen, und diese lernte er von den geistigen Nachfolgern der Realisten des fünf-

*) Ernest Chesneau, Les chefs d'école p. 241 ss. — Otto Mündler in der »Zeitschrift für bildende Kunst« 1866. — Charles Clément, Etudes sur les beaux-arts en France, Paris 1869 p. 237 ss. — Jules Clarétie, Peintres et sculpteurs contemporains, Paris 1873 p. 23 ss. p. 120 ss. — Charles Blanc, Les artistes de mon temps, Paris 1867 p. 420 ss. — J. Clarétie, E. Meissonier, Paris 1881. (Deuxième série de peintres et sculpteurs contemporains.)

zehnten Jahrhunderts, von den holländischen Kleinmeistern und Sittenmalern. Dow, Mieris, Netscher, Terborch, van Ostade, Metsu hatten denn doch die Behandlung des Stofflichen zu einer weit höheren Vollendung gebracht und es zugleich verstanden, in den Köpfen ihrer Figuren ein individuelles Seelenleben widerzuspiegeln, welches aus jeder derselben eine abgerundete, in sich fest abgeschlossene Existenz macht. Dazu kam der Reiz einer pikanten Beleuchtung in geschlossenem Raum, die feine Durchbildung der Lufttöne, welche die schillernden Seiden- und Sammetstoffe, die Geräthe auf den Tischen und in der Stube und die Köpfe der Figuren umspielen. In diesen Meistern fand Meissonier sein Ideal, dem er fortan nacheiferte.

Anfangs war er genöthigt, sich sein Brod durch Illustrationen zu den Romanen von Bernardin de St. Pierre zu verdienen. In denjenigen zur »indianischen Hütte« gab sich bereits ein Zeichner kund, welcher mit grosser Gewissenhaftigkeit in der Formengebung und Contourirung eine gleiche Schärfe der Charakteristik und ein reiches Individualisirungstalent verband. Als Maler debütirte er im Salon von 1836 mit dem »kleinen Boten«, welchem 1838 ein »Mönch, der einen Kranken tröstet« und 1840 der »Leser« folgte. Schon dieses Bildchen zeigte deutlich das Ziel, auf welches Meissonier lossteuerte: die Schilderung ruhiger Behaglichkeit und friedvollen Genusses des Daseins in einem geschlossenen Raume, ein Stillleben, in welches auch der Mensch als Krönung und Mittelpunkt der Composition einbezogen ist, der Mensch, der sich nicht beobachtet glaubt und sich daher in vollkommener Freiheit und Sicherheit gehen lässt. Die moderne Welt bot dem Maler für seine Ziele nicht den gewünschten malerischen Reiz, weshalb er sich in die Welt des achtzehnten Jahrhunderts und zwar besonders in die Zeit Ludwigs XV. versenkte, die er auf zahlreichen Gemälden mit unanfechtbarer Treue reconstruirte. Der Salon von 1841 war die Wiege seines Ruhms. Die »Schachpartie« brachte ihm nicht nur eine Medaille zweiter Classe ein, sondern er kostete auch zum ersten Male von dem süssen Tranke der Popularität, dessen berauschender Einfluss ihn allmählich zu einem zweiten Horace Vernet machte. Um einen Tisch sind drei Personen gruppirt; zwei von ihnen widmen sich mit gespannter Aufmerksamkeit, mit jener völligen Concentration aller geistigen Kräfte und jener absoluten Unempfindlichkeit gegen ihre Umgebung, welche für passionirte Schachspieler charakteristisch sind, dem Figurenbrette, während der dritte, der ihrem Spiele zusieht, mit höchster Vorsicht eine Prise nimmt, als fürchte er schon durch diese Bewegung eine Störung zu verursachen. Obwohl alles Beiwerk, die Geräthe, der Schmuck des Zimmers und die Costüme mit pein-



lichster Sorgfalt, auch mikroskopischer Prüfung Stich haltend, ausgeführt waren, behaupteten doch die Köpfe der Figürchen trotz ihres winzigen Umfangs die Herrschaft über alles Nebensächliche. Dabei waren dieselben keineswegs mit spitzem Pinsel hingezeichnet, sondern sogar mit einer gewissen Breite herausmodellirt.

Dies blieben fortan die Hauptvorzüge seiner Bildchen, die sich mit wenigen Ausnahmen in demselben Stoff- und Ideenkreise bewegten. Grosse Leidenschaften, tiefe Gemüthserregungen und lebhafte Handlungen darzustellen, liebte er nicht. Wie seine Meister, die holländischen Sittenmaler, begnügte er sich mit dem Spiegelbilde der Existenz. Schade nur, dass er die hohe Virtuosität, welche er in der Wiedergabe längst entschwundener Culturbilder erlangt hat, deren Staffage er doch immer nur der Beobachtung des ihn umgebenden Lebens verdankte, nicht auch auf die Schilderung dieses modernen Lebens selbst anwendete. Im günstigsten Falle konnte er zu keinem höheren Ziele gelangen, als es jene Niederländer und die Genremaler des 18. Jahrhunderts, Watteau, Lancret, Fragonard und andere, bereits vor ihm erreicht hatten. Dieses Ziel hat auch er erreicht, wenngleich es seinen Figuren bisweilen auch an jener Naivetät gebricht, welcher die Voraussetzung des Bewusstseins, nicht beobachtet zu werden, fehlt. Hie und da merkt man doch die Absichtlichkeit der Pose, das Gemachte einer Hand- oder Armbewegung, einer Beinstellung oder Körperwendung, das Zurechtgelegte eines Faltenwurfs. Man wird dann an den Beleuchtungskasten des Delaroche und seine Wachsmodelle erinnert, an welchen so lange herumgearbeitet worden ist, bis sie eine möglichst ungezwungene Stellung erhalten haben und in das günstigste oder pikanteste Licht gerückt worden sind. Dass bei solchen Versuchen am Ende eine absichtliche und gezierte Stellung herauskommt, ist dann eine natürliche Folge. Indessen sind die Gemälde Meissoniers, gegen welche man einen derartigen Tadel erheben kann, in der Minderheit. Die Mehrzahl hat doch einen grossen Theil jener spezifisch-künstlerischen Vorzüge, welche nicht die Menge, desto sicherer aber den Beifall der Kenner gewinnen und, was mehr gilt, denselben zu erhalten im Stande sind, und trägt auch so viel von dem Stempel der Originalität, dass Meissonier wie Alfred de Musset von sich sagen kann: Mon verre n'est pas grand, mais je bois dans mon verre!*)

Auf die »Schachpartie« folgte 1843 der »Maler in seinem Atelier«, 1845 ein »junger Mann, Zeichnungen betrachtend« und die »Piquetpartie«, 1848 die »Kugelspieler«, eine Scene im Freien, und 1849 der »Raucher«

*) Mein Glas ist nicht gross, aber ich trinke doch aus meinem eigenen Glase!



(in der Sammlung John Meyer in Dresden). Letzteres Bild, welches kaum eine Hand gross ist, gehört zu seinen köstlichsten. An geöffnetem Fenster, durch welches heller Nachmittagssonnenschein in das Gemach hineindringt, sitzt ein Mann in der Tracht des vorigen Jahrhunderts und raucht aus einer kurzen Kalkpfeife, welche er mit der Linken hält. Den Arm hat er über die Fensterbrüstung gelehnt und den linken Fuss unter das rechte Knie emporgezogen. Seine Gedanken scheinen den feinen Rauchwölkchen nachzuziehen, welche er mit Behagen aus seiner Pfeife saugt. Dieselbe behagliche Ruhe, welche den Mann erfüllt, ist über die sonnige Landschaft ausgebreitet, von der man einen kleinen Ausschnitt durch das Fenster erblickt. Während die Figur ganz vom Lichte übergossen ist, spielt im Gemach ein fein abgetöntes Helldunkel, welches Meissonier mit wunderbarer Virtuosität zu behandeln weiss. Nichts ist zu viel und nichts ist zu wenig an diesem Bilde. Was der Maler sagen wollte, hat er so erschöpfend, so eindringlich vorgetragen, dass man sich unwillkürlich zu dem einsamen Raucher hingezogen fühlt und an seinem ruhigen Genusse Antheil nehmen möchte. Trotz der entlegenen Zeit, welcher der Mann mit dem langen Schoossrocke angehört, steht nichts Fremdes zwischen uns und ihm. Der Maler lässt uns durch seine liebevolle, gemüthlich-anheimelnde Vortragsweise Raum und Zeit vergessen, er überbrückt die zwei Jahrhunderte trennende Kluft und bannt uns wie mit einem Zauberstabe in seinen Kreis. Den unscheinbarsten und gewöhnlichsten Vorgängen weiss er durch seine ungewöhnliche Beobachtungsgabe eine interessante Seite abzugewinnen. Der »Mann, der einen Degen aussucht« (im Salon von 1852) ist in seiner Bewegung von einer so fesselnden Wahrheit, dass die Spannung, mit welcher man seinem Gebahren folgt, keine geringere ist, als diejenige, welche die beiden italienischen »Bravi« (ebenfalls im Salon von 1852) wachrufen, die an einer Thür stehen und auf ihr Opfer warten. Auf dem Gemälde »der Streit«, welches ihm im Jahre 1855 die grosse Ehrenmedaille eintrug, hat er auch einmal in grösseren Figuren als gewöhnlich die Schilderung eines dramatischen Moments versucht. In einer Schänke sind Spieler in Streit gerathen und drauf und dran, ihre Differenzen mit den Waffen auszugleichen. Während der eine mit gezogenem Degen seinen Gegner erwartet, wird dieser noch von zwei Gefährten festgehalten, welche den blutigen Zusammenstoss zu verhindern suchen.

Länger als zwanzig Jahre bewegte sich Meissonier in der Welt des siebzehnten Jahrhunderts, ohne dass eine merkliche Wandlung in seinen Arbeiten vorging. Nachdem er einmal ein gewisses Stadium in der Vollendung der Ausführung und in der Wahrheit der Pantomime erreicht,



blieb er zwei Jahrzehnte lang auf derselben Höhe stehen. Er wuchs nicht; wohl aber konnte er mit Genugthuung beobachten, dass die Preise seiner Bilder fort und fort wuchsen und schliesslich zu einer fabelhaften Höhe stiegen. *) Erst im Beginn der sechziger Jahre hob eine neue Periode in dem Schaffen des Meisters an, nicht aus innerem Impulse, sondern in Folge eines Auftrages, welchen ihm Napoleon III. ertheilte. Es lag in der Absicht des Kaisers, durch Meissonier einige Hauptmomente aus dem italienischen Feldzuge verherrlichen zu lassen, und da er es bei allen Gelegenheiten liebte, zwischen seinem grossen Oheim und sich Parallelen zu ziehen, sollte Meissonier zugleich entsprechende Momente aus den Feldzügen des ersten Napoleon darstellen. Ob es dabei in der Absicht des Neffen lag, den Oheim hauptsächlich in den kritischen Augenblicken seines Lebens aufsuchen zu lassen, um selbst nicht zu sehr verdunkelt zu werden, ist nicht mit Sicherheit zu behaupten, kann aber vermuthet werden, da ausser dem »Feldzuge von 1814«, welcher mit seinem Seitenstück, dem »Kaiser bei Solferino«, im Salon von 1864 erschien, eine »Schlacht bei Leipzig« geplant war. Jedes dieser Bilder ist etwa siebzig Centimeter breit und vierzig hoch. Das erstere schildert mit ergreifendem Vortrag die unheimliche Spannung vor der endlichen Katastrophe, den letzten Versuch, unter dem Aufgebot aller Kräfte gegen das drohende Fatum anzukämpfen. Grau und düster wie der winterliche Himmel ist die Stimmung derer, die sich über die kothige, von halb geschmolzenem Schnee durchweichte Strasse dahinschleppen, welche überall die Spuren eines unordentlichen, verzweiflungsvollen und opferreichen Marsches trägt. Der Kaiser, ein Bild hoffnungsloser Verzweiflung, reitet einige Schritte den Offizieren seines Gefolges voraus. Todtenbleich, die Lippen fest zusammengekniffen, starrt er in die Zukunft, in die graue Ferne, aus welcher ihm kein Sonnenstrahl, kein Hoffnungsstern entgegenleuchtet. Einer solchen Grösse des Missgeschicks ist die im Grunde nur aus mittelmässigen Charakterzügen zusammengesetzte Natur dieses abenteuerlichen Glücksritters nicht gewachsen. Um wie viel weniger die seiner Marschälle, welche ihm auf ihren abgehetzten Pferden, selber todesmüde, kaum noch zu folgen im Stande sind. Im Hintergrunde

---

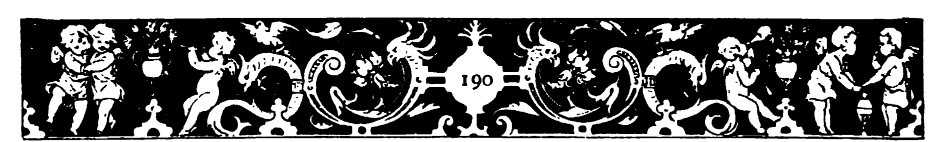
*) Für Bilder Meissoniers wurden auf Auctionen und bei direktem Kauf in jüngster Zeit folgende Preise bezahlt: »Napoleon I. bei Marengo« 154,000 Frcs. (am 3. Juni 1882 in London), »1807« (Napoleon in der Schlacht bei Friedland) 300,000 Frcs. (von dem Amerikaner Stewart angekauft), der »Schildermaler« 112,500 Frcs. (1874 in London), die »Wachtstube« 102,500 Frcs. (ebendaselbst). Die Genrebilder mit je einer Figur werden im Durchschnitt mit 20 bis 30,000 Frcs. bezahlt. Selbst kleine Zeichnungen gehen nicht unter 5 bis 600 Frcs. fort.



sieht man noch eine Colonne, die mit dem Feinde zusammengerathen ist und den Rückzug zu decken sucht.

Meissonier hatte für dieses Bild nach seiner Gewohnheit sehr gründliche Studien gemacht. Er hatte sich den historischen grauen Ueberrock des Kaisers aus dem Herrschermuseum geliehen und ihn von einem Schneider mit »chinesischer Genauigkeit, Falte für Falte, Knopf für Knopf« kopiren lassen. Dann hatte er ihn sich selbst angezogen und war in seinem Atelier auf ein hölzernes Pferd gestiegen, welches ebenso wie das weisse Pferd des Kaisers gesattelt war, um in einem Spiegel die Falten des Tuchs und die Glanzlichter der Stiefel zu studiren. Erst nach dieser Uebung des Gedächtnisses begann er die Detailstudien auf dem Papier, welche ihm als Grundlage bei der Ausführung des Gemäldes dienten.

Trug die »Campagne in Frankreich 1814« trotz ihres kleinen Maassstabes den Charakter eines vollkommenen Historienbildes von mächtiger Kraft des Ausdrucks, so wurde an seinem Seitenstücke, »Napoleon III. bei Solferino«, wiederum mehr die Feinheit der Ausführung und die Vielseitigkeit in der Charakteristik und in der Wiedergabe der Bewegungen bewundert. Meissonier hatte nicht die Schlacht selbst, sondern eine entscheidende Episode derselben, die Einnahme des Thurms, von welchem die Schlacht ihren Namen erhalten hat, dargestellt, und zwar, wie sich dieselbe von dem Hügel aus präsentirt, auf welchem der Kaiser und sein Generalstab ihre Aufstellung genommen hatten. »Zur Rechten des Beschauers sieht man den Hügel mit dem Thurme und den historischen Cypressen, dessen Gipfel von den durch die Schwierigkeiten des abschüssigen Terrains und des Kampfes etwas zerstreuten Voltigeurs eben erreicht wird. Weiter unten, hinter Bäumen und Terrainfalten maskirt, erwarten die Reserven unbeweglich den Befehl zum Vorrücken. In der Schlucht und gerade unter dem Thurm stehen zwei Geschütze mit ihrem bespannten Munitionswagen. Links, auf einer Art Hügel oder Anhöhe, welcher in die Schlucht vorspringt und einen grossen Theil des Vordergrundes einnimmt, befindet sich der Kaiser und sein Generalstab, welche mit ängstlicher Spannung den Wendungen des Kampfes folgen. In diesen fünfundzwanzig, mit viel Klugheit und Glück gruppirten Reitern concentrirt sich das Interesse an der Composition ... Von diesem kleinen Hügel aus wird das Spiel um den grossen Einsatz geleitet! Von dort kommen die Befehle, welche 200,000 Mann in dieser gewaltigen Arena in Bewegung setzen ... Alle Figuren der Hauptgruppe sind Portraits, und es darf dieser Theil daher auf die Genauigkeit eines Protokolls Anspruch machen. Der Kaiser ist in der Haltung wie in der Physiognomie von einer



schlagenden Aehnlichkeit. Unmittelbar hinter ihm befinden sich die Generale Fleury und Edgar Ney, die Marschälle Vaillant und Regnault von Saint Jean d'Angely, die Generale von Montebello, Leboeuf und Mazure und etwas weiter, inmitten der Offiziere, Meissonier selbst (er hatte auf Wunsch des Kaisers den Feldzug mitgemacht) nach vorn über sein Ross gebeugt. In allen diesen fingerhohen Figuren herrscht eine Verschiedenheit, eine Richtigkeit der Pantomime, ein individueller Charakter, der um so bemerkenswerther ist, als alle unter der Herrschaft derselben Erregung, desselben Gefühls stehen. In den Pferden hat Meissonier sich selbst übertroffen. Man könnte nicht nur die Race, sondern auch den Charakter und das Temperament jedes der Thiere erkennen« . . . .*) »Das Genie des unendlich Kleinen ist niemals weiter gegangen«, schrieb Charles Blanc. »Auf Köpfen, die nicht so gross sind wie eine Linse, hat Meissonier ohne Kleinigkeitskrämerei die Vertiefungen und die Erhöhungen der Form, die kaum wahrnehmbaren Halbflächen der Wange, der Nase, der Stirn und des Mundes, die Falten der Haut, die Warzen, die braunen oder ergrauenden, blonden oder röthlichen Haare jeder Persönlichkeit auszudrücken versucht; er hat ohne Kleinlichkeit in jedem Pferde die zartesten Farbennüancen wiedergegeben, er hat die Knochen, die Sehnen, die Adern kenntlich gemacht; er hat es verstanden, den feinen Punkt zu treffen, wo das Glanzlicht des Auges oder des Sporns su suchen ist; er hat mit einer unerhörten Feinheit die Schnallen des ledernen Zaumzeuges wie die Schnüre der Uniform und die Tressen der Käppis getroffen. Er hat alles gesagt: die Achselschnüre, die Handschuhe, ihre Nähte und Risse und die geringsten Falten der von Koth und Strapazen mitgenommenen krapprothen Hose. Nicht ein Knopf, der aus einer Entfernung von einer Viertelmeile gesehen nicht in richtiger Perspektive wäre, nicht ein Riemenende, welches nicht an seiner richtigen Stelle im Raum stände.« Meissonier war klug genug gewesen, durch die volle Entfaltung seiner Kleinkunst das Auge so zu beschäftigen, dass man nicht mehr nach der Grösse des Ausdrucks suchte. Es war sein Glück, dass die Ereignisse ihn der Verpflichtung überhoben, weitere Heldenthaten des Neffen zu verewigen. Er wäre über den Erdhügel von Solferino nicht hinausgekommen, ebensowenig, wie es ihm gelungen ist, das Bild der »Campagne von 1814« durch andere dem ersten Napoleon gewidmete Gemälde zu übertreffen.

Jene beiden Pendants figurirten mit noch zwölf anderen Gemälden, unter denen sich die »Ordonnanz«, eine militärische Scene aus der Revo-

*) Charles Clement a. a. O. p. 245 ss.



lutionszeit, »die Lectüre bei Diderot«, die »drei Reiter vor der Herberge«, »General Desaix im Elsass« und der »Hufschmied« befanden, auf der Weltausstellung von 1867. Diese ausgewählte Reihe von Bildern brachte dem Meister eine der acht Ehrenmedaillen für Maler ein.*) In seinen Gewohnheiten wie in seinem Ehrgeiz ist er ein treuer Nacheiferer Horace Vernets. Ein tüchtiger Reiter, Jäger und Fechter, hat er im Jahre 1870 die Stille seines Ateliers in Poissy, welches ohnehin von den Deutschen eingenommen wurde, verlassen und seinen Arm dem Vaterlande angeboten. Als Commandant der Nationalgarde vor Paris hat er während der Belagerung Heldenthaten verrichtet, die ihn mit dem Bewusstsein eines solchen Stolzes erfüllt haben, dass er auch jetzt noch, im palmengestickten Kleide des Akademikers, an der Spitze von Bataillonen zu marschiren glaubt. Der Protégé Napoleons III. ist heute der eifrigste Republikaner, der entschiedenste Chauvinist und ein unversöhnlicher Feind der Prussiens, welche er mit glühendem Hasse verfolgt, weil ihm aus seinem Atelier in Poissy angeblich eine Pfeife entführt worden ist. Trotz seiner unmittelbaren Theilnahme an der modernen Geschichte wurzelte er doch so tief in der Vergangenheit, dass sich selbst der Republikaner nicht von den glorreichen Thaten der grossen Armee losmachen konnte. Unter den Bildern, welche Meissonier in dem letzten Jahrzehnt gemalt hat, nimmt »1807« (der Kaiser in der Schlacht bei Friedland) wegen des dafür gezahlten Preises von 300,000 Frcs. die erste Stelle ein. Wenige Tage nach seiner Vollendung, im Dezember 1875, ging es nach Amerika. Paul d'Abrest hat es während der kurzen Ausstellung in Paris folgendermaassen charakterisirt:**) »Napoleon in der Uniform des Leibjägerregiments, weisse Kasimirhose, weisses Gilet und grüner über der Brust zugeknöpfter Frack, hält zu Pferde auf einem Hügel. Hinter ihm, in trefflich angedeuteter angemessener Distanz, ist sein Generalstab aufgestellt, darunter einige Portraits: der Marschall Bessières, der Oberhofmeister Duroc und der Chef des Generalstabes Berthier, der Moltke des Napoleonischen Epos. Napoleon lüftet den kleinen, klassischen, dreispitzigen Hut, während die Herren vom Gefolge unbeweglich dastehen. Am Fusse des Hügels stürmt bunt durcheinander, aber doch nicht ohne Ordnung, der Reiterschwarm dahin, lauter schwer ausgerüstete Kürassiere . . . Die Mannschaft rückt im scharfen Trabe vor, die Hände, welche nicht damit beschäftigt sind, die Zügel zu halten, schwingen mit enthusiastischer Geberde die langen Säbel, alle wenden sie das bewegte Gesicht dem Cäsar zu und aus ihrem

*) Die übrigen erhielten Cabanel, Gérôme, Theodor Rousseau, Kaulbach, Knaus, Ussi und Leys.

**) Kunstchronik (Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst) XI. Jahrg. S. 185. ff.



weitgeöffneten Munde dringen schallende Vivatrufe. Am meisten Enthusiasmus bezeugt ein Nichtcombattant, der Trompeter links in der gelben Jacke mit den rothen Aufschlägen, er schwingt sein Instrument mit einer an Raserei grenzenden Furia. Einen lebhaften und mit vielem Verständniss durchgeführten Contrast zu diesem tobenden Eifer der jungen Kürassiere bildet die phlegmatisch stramme Haltung zweier reckenhafter Guides der Leibwache des Kaisers, alte erprobte Schnauzbärte, ihrer Würde sich vollkommen bewusst . . . Einer dieser Guides in seiner reich verbrämten Uniform, dem rothen Dolman, mit den ernsten, aber doch weichherzigen Zügen, ist ein Prachtstück von Soldatentypus, der richtige Grognard, wie ihn uns die Legende übermittelt hat, wie ihn Charlet und Géricault auf der Leinwand verewigt haben. Diese Physiognomie ist um so werthvoller, da sie die einzige ist, die auf den ersten Blick anzieht und nicht gesucht zu werden braucht, um den Zuschauer zu packen. Bei sämmtlichen übrigen Figuren findet man die hauptsächliche Lebensbedingung der Meissonierschen Kunst: die Gewissenhaftigkeit, die manchmal krankhaft übertriebene Pünktlichkeit in der Wiedergabe der einzelnen Details. Diese Vorzüge sind nicht nur in den Menschen, sondern auch in den Thieren zu suchen, welche in dem Bilde eine sehr grosse Rolle spielen. Herr Meissonier rühmt sich, ein sehr schwieriges Problem gelöst zu haben, die Veranschaulichung des Pferdes, wenn es in gestrecktem Trab geht, und wirklich zeigen die Hauptmassen des Bildes sehr viel von der Stimmung eines Kampf und Tod witternden Schlachtrosses . . . Auf einem Bilde, worauf Napoleon erscheint, dürfte man wohl voraussetzen, dass der Kaiser die Hauptfigur bilden und dass der Meister auf die Charakteristik dieser historischen Gestalt eine ganz eigenthümliche Sorgfalt verwenden würde. Die Reiter, die Pallasche und der Trab der Pferde rieben die Kräfte Meissoniers so sehr auf, dass es ihm an Zeit und vielleicht auch an Lust fehlte, zu seinem berühmten »1814« ein Gegenstück zu liefern . . . In »1807« wäre es am Platze gewesen, den Napoleon in den Strahlen seines Siegesglanzes zu zeigen. Das ist jedoch nicht der Fall. Der neueste Napoleon Meissoniers erinnert zu sehr daran, dass der Maler der Chef der Schule der »bons hommes« ist. Die Figur ist nett, klein, zierlich, aber den gewaltigen, den rauhen, den despotischen Krieger erkennt kein Mensch darin; dieser Napoleon hätte die Signatur des Gemäldes werden sollen und die politische Gesinnung des Herrn Meissonier hätte ihn nicht gehindert, eine Apotheose des kleinen Korporals zu malen. Das ist jedoch nicht der Fall, das Hauptmerkmal des »1807« ist der Napoleon nicht — sondern der Preis, der enorme Preis, der für das Bild gezahlt wurde.« Meissonier war damit an der Grenze seines



Könnens angelangt: der Neffe liess sich wohl als Nebensache in das schachbrettartige Mosaik eines Gemäldes einfügen, nicht aber der Onkel, dem doch noch eine ganz andere Stellung zukommt, selbst wenn man das Stück abzieht, welches maafslose Ueberschätzung seiner Grösse hinzugefügt hat. Nach dem »Kaiser bei Solferino« vermochte Meissonier im günstigsten Falle immer nur Variationen desselben Themas zu bieten, die er durch raffinirt eingeschaltete Episoden schmackhaft zu machen suchte. Nur mit sichtlicher Mühe gelang es ihm, und immer auch nicht, wie z. B. auf den Kürassieren von »1805«, eine grössere Leinwand zu füllen, ohne empfindliche Lücken in der Composition zu hinterlassen. Meissonier ist auch kein Colorist im eigentlichen Sinne. Seine Force liegt in den Lokalfarben, die er blank und sauber neben einander hinstellt, höchstens, dass er sie durch einen kühlen silbergrauen Ton zusammenbringt. Auf kleiner Fläche erprobt sich dieses System vollkommen, nicht aber bei grossen figurenreichen Compositionen. Hier schreien die Farben alle durcheinander, was ja bei der Darstellung eines Schlachtgetümmels nicht unpassend ist. Aber die eigentliche Bildwirkung geht bei dieser Disharmonie der Töne rettungslos verloren.

Auf der Pariser Weltausstellung von 1878 zog Meissonier gar mit sechzehn Bildern auf, die mit Ausnahme der schon genannten Kürassiere von »1805«, welche des Befehls gewärtig auf einem Schlachtfelde halten, und zweier Portraits die dem Künstler geläufigsten Stoffe behandelten: ein »venetianischer Maler«, ein »Philosoph«, »Kugelspieler«, eine »Husarenvedette«, welche auf einem mit Schnee bedeckten Hügel hält, das »Portrait des Sergeanten«, welches ein Tintoretto auf dem Kasernenhofe malt, von einem flüchtigen Strahle des Humors überflogen, die »beiden Freunde« u. dgl. m. Die Portraits waren in einem grösseren Maafsstabe gehalten und litten besonders an der Härte und Schwere des Colorits, während die Schärfe und Feinheit der Charakteristik nichts zu wünschen übrig liess. Insbesondere war auf dem Portrait Alexander Dumas' das gespreizte, selbstbewusste Wesen des Autors der »Cameliendame« — ob mit Absicht oder unabsichtlich, bleibe dahingestellt — glücklich zum Ausdruck gebracht. Minder gelungen war das weibliche Bildniss. Das weibliche Element ist merkwürdigerweise von den Bildern Meissoniers so gut wie ausgeschlossen. Er ist auch darin mit seinem grossen deutschen Rivalen Adolf Menzel verwandt, dessen scharfer Griffel über das Ziel, über die Grenzlinie des Schönen hinausschiesst, sobald es gilt, weibliche Anmuth in den Rahmen zu bannen. Und man sollte geradezu meinen, dass Meissoniers zarter und feiner Pinsel dazu geschaffen sei, die graziösen Dämchen der Rococozeit ebenso glücklich wie die Männer zu



beleben. Diesem Mangel haben seine Nachahmer, deren es übrigens in Deutschland ebenso viele gibt wie in Frankreich, desto gründlicher abgeholfen. Victor *Chavet* (geb. 1822), Jean Baptiste *Fauvelet* (geb. 1822) und besonders Emile *Plassan* haben auf ihren Genrebildern, die zum Theil auch figurenreicher sind als die Meissoniers, die schelmische Grazie der koketten Damen und Zofen in allen möglichen Situationen ausgebeutet und den bunten Costümen coloristische Reize abgewonnen, an welchen Meissonier vorübergegangen ist.

Direkte Schüler hat der letztere nur zwei herangebildet, seinen Sohn Jean Charles *Meissonier*, welcher ganz in der Weise des Vaters malt, und Eduard *Detaille* (geb. 1848 zu Paris), der sich unter den Militärmalern des jungen Frankreichs eine Stellung erworben hat, in welcher er an Popularität mit Alphons de Neuville wetteifert. Da er seine höchsten Erfolge durch moderne Kriegsbilder, namentlich durch solche aus dem deutsch-französischen Kriege errungen hat, ergänzt auch er seinen Meister, welcher niemals über die Schilderung der napoleonischen Epochen hinausgekommen ist.

Mit siebenzehn Jahren trat Detaille*) in das Atelier Meissoniers ein und schon nach zweijähriger Unterweisung hatte ihn der treffliche Lehrer soweit gefördert, dass er im Salon von 1867 mit einem Stillleben, dem »Atelier Meissoniers«, debütiren konnte, welches mit grösster Feinheit ausgeführt und höchst correct gezeichnet war. Schon frühzeitig hatte er eine entschiedene Vorliebe für Soldaten und Pferde offenbart und durch eifrige Studien eine grosse Sicherheit in der Darstellung derselben gewonnen. In einigen militärischen Genrebildern wusste er diese Studien mit Glück zu verwerthen. Obwohl er nach äusserster Präcision in den Umrissen und nach tadelloser Reinheit in der Zeichnung strebte, war seine Pinselführung breit und sicher. Er wählte für seine Figuren einen grösseren Maafsstab als sein Meister und spannte auch den Rahmen seiner Composition erheblich weiter, in der Absicht, mit den Mitteln Meissoniers allmälig bis zu dem Stile der grossen Historie vorzuschreiten. Noch grösseres Glück als seine militärischen Genrebilder (Kürassiere, die ihre Pferde beschlagen, die Rast der Tambours, Rast während des Manövers) machten seine kokett-eleganten Kostümbilder aus der Zeit des Direktoriums, die wahre Prachtexemplare der Incroyables und Merveilleuses mit jenem liebenswürdigen Chic, jener prickelnden Lebendigkeit und Leichtfüssigkeit vor Augen führen, welche charakteristische

*) Jules Claretie, L'art et les artistes français contemporains, Paris 1876 p. 56 ss. — G. Goetschy, Les jeunes peintres militaires, Paris 1878.



Eigenthümlichkeiten der neuesten Pariser Schule sind und die man daher in den Bildern Meissoniers noch nicht in gleichem Maafse findet. Detaille sollte jedoch bald dieses Gebiet spielender Grazie verlassen. Als der Krieg von 1870 ausbrach, trat er in die Reihen der Mobilgarden der Seine ein und machte anfangs in dieser Eigenschaft, dann als Sekretär des Generals Appert die Belagerung von Paris mit. Er nahm an dem Gefechte bei Châtillon (13. October), wo er sich mit seinen Kameraden in verbarrikadirten Häusern vertheidigte, und an der Schlacht von Champigny Theil, welche er später zum Gegenstande eines gemeinschaftlich mit Alphons de Neuville im Jahre 1882 vollendeten Panoramas machte. In diesen Kämpfen sah er Scenen, die, wie sich Jules Claretie ausdrückt, »zu gleicher Zeit hochinteressant für den Maler, tieftraurig für den Franzosen waren.« In den ersten der zahlreichen Bilder, auf welchen er die kriegerischen Ereignisse der Jahre 1870—71 schilderte, kam fast ausschliesslich der Franzose zum Worte. Zu dem Unmuthe über die Niederlage des Vaterlandes trat der Schmerz über den Tod zweier Brüder hinzu, welche der Krieg zum Opfer gefordert, und daher loderte sein Hass gegen die Prussiens zu hellen Flammen empor. Auf dem Gemälde »die Sieger« stellte er diese Prussiens als eine Horde ungeschlachter Banditen hin, welche Bilder, Möbel, Teppiche und Kostbarkeiten auf Wagen fortschleppen, die von habgierigen Juden begleitet sind, und beim Scheiden noch einen letzten Blick ungestillten Neides auf die Thürme von Paris zurückwerfen. Dieses Gemälde wurde vom Salon von 1872, für welchen es bestimmt war, ausgeschlossen, weil die preussischen Bajonnette, die damals noch in den französischen Grenzländern blitzten, den Machthabern einiges Taktgefühl einflössten. Es wurde zugleich mit einem Bilde ähnlichen Inhalts von Benjamin *Ulmann*, einem Elsässer aus der Schule von Drolling und Picot, »Preussen plündern eine Meierei im Elsass«, bei dem Kunsthändler Goupil ausgestellt, und der Maler wurde nicht nur durch den demonstrativen Beifall des Publikums für die Ausschliessung entschädigt, sondern auch durch die Jury des Salons, welche ihm die Medaille zweiter Classe als Pflaster auf die Wunde legte, die sie ihm wider Willen geschlagen. Auf seinen späteren Bildern traten die Instinkte des Fanatismus hinter den rein künstlerischen wieder etwas zurück. Es war ihm fortan mehr darum zu thun, einerseits den Heroismus seiner Landsleute, andrerseits die Wahrheit der Stimmung, die Lebendigkeit der Action, die Richtigkeit der einzelnen Bewegung und die Realität der verschiedenen Erscheinungen mit grösster Anschaulichkeit zu schildern. Das unentwegte Streben nach Wahrheit überwand schliesslich die persönlichen Empfindungen des Chauvinisten, welcher am Ende auf den Gemälden



Detailles weit mehr in den Hintergrund trat als auf denen seines genialen, aber weniger gewissenhaften Rivalen Alphons de Neuville. Im Salon von 1873 erschien er mit einer ergreifenden Scene »auf dem Rückzuge«, der zur Winterszeit, noch durch einige Kanonen gedeckt, durch ein Gehölz bewerkstelligt wird, im Jahre 1874 mit den »Kürassieren von Maursbronn« und im Jahre 1875 mit dem Regimente, welches, gleichfalls zur Winterszeit, über den Boulevard zieht. Auf diesem Bilde entwickelte er in der Darstellung von Soldatentypen und in der Charakteristik der Zuschauer, welche theils an den Seiten Spalier bilden, theils von der Höhe eines Omnibus herabblicken, eine erstaunliche Mannigfaltigkeit. Mit vollendeter Meisterschaft war die trübe Stimmung des Wintertages bei Thauwetter mit schmelzendem Schnee geschildert. Diese Virtuosität in der Darstellungskunst sichert auch solchen Bildern, welche durch ihren Inhalt nur an das vorübergehende Interesse des Tages appelliren, einen längeren Werth. Im »Salut aux blessés!«, dem »Gruss den Verwundeten!«, welcher im Salon von 1877 erschien und den Namen seines Schöpfers mit neuem Glanz umgab, feierte diese Darstellungskunst ihren höchsten Triumph. An einem trüben Spätherbsttage zieht ein Häuflein deutscher Offiziere und Soldaten, die meist verwundet sind, von französischen Cavalleristen escortirt auf der vom Regen durchweichten Landstrasse an einem französischen General vorüber, welcher mit seinem Stabe und seiner Stabswache links vom Wege hält. Die französischen Offiziere, lauter elegante, aristokratische Gestalten, lüften höflich grüssend ihre Käppis, während die Deutschen, vierschrötige, ungeschlachte Gesellen mit auffallend grossen Köpfen, deren dicke Schädel kaum von der Feldmütze bedeckt werden, diese Courtoisie stumpf und unempfindlich hinnehmen. Die Tendenz des Malers war unverkennbar und wurde auch von Niemandem missverstanden. Der noble Sohn des Landes der feinsten Civilisation sollte in scharfen Gegensatz zu den Sprösslingen jenes Reiches gebracht werden, welches man als so barbarisch zu schildern sich beflissen hatte, dass man ihm sogar die Kenntnisse und den Gebrauch der einfachsten Gesetze internationaler Höflichkeit abstritt. Detaille hat ursprünglich die Scene umgekehrt behandeln wollen, als ein Défilé verwundeter französischer Offiziere vor den preussischen Siegern nach der Schlacht bei Wörth. Aber dieses Bild kam nicht über die Skizze hinaus, da ihm die zweite Fassung wirksamer erscheinen mochte. Der Erfolg bewies ihm, dass er sich nicht geirrt. Der Chauvinismus seiner Landsleute konnte das Gefühl der Befriedigung, welches ihm diese sarkastische Darstellung einflösste, hinter den vorzüglichen technischen Eigenschaften des Bildes verbergen. Wiederum war die Stimmung der



Atmosphäre, die Physiognomie der Landschaft mit ergreifender Wahrheit festgehalten und in der Zeichnung der menschlichen Figuren und namentlich der Pferde eine unanfechtbare Meisterschaft bekundet worden.

Als die Bilder, welche auf die Ereignisse von 1870 und 1871 Bezug hatten, im Jahre 1878 auf Befehl der Regierung sowohl von der Weltausstellung als vom Salon ausgeschlossen wurden — par des raisons de haute convenance, wie es in einer officiellen Kundgebung hiess —, vereinigten sich Detaille, Berne-Bellecour, Dupray, de Neuville und Protais zu einer Sonderausstellung bei Goupil, welche den Ruhm der jungen Schule auch dem internationalen Publikum verkünden sollte. Neben einer Reihe von älteren Bildern meist mit wenigen Figuren, welche ihre Abstammung von Meissonier nicht verleugnen konnten, hatte Detaille hier ein kurz vorher vollendetes, »Auf Recognoscirung«, ausgestellt, in welchem der Künstler eine schwierige Aufgabe mit grosser Virtuosität gelöst hatte. Auf der Landstrasse eines Dorfes, welche ganz vorn eine Biegung macht, kommt eine Abtheilung Chasseurs anmarschirt. Die vordersten werfen scheue, finstere Blicke auf einen preussischen Ulanen und sein Ross, welche im Vordergrunde niedergestreckt liegen. Die tödtlichen Kugeln müssen Ross und Reiter in dem Augenblicke getroffen haben, als sie um die Ecke biegen wollten. Das Plötzliche des Sturzes ist in der Lage der beiden Leichname mit höchster Anschaulichkeit, mit unübertrefflicher Wahrheit und mit einer Kühnheit geschildert worden, welche vor keiner technischen Schwierigkeit zurückschreckt. Dass aber auch diesem seltenen Können seine Grenze gesteckt ist, musste Detaille zu seinem Schaden im Jahre 1881 erfahren. Er hatte von der republikanischen Regierung, welche im Gegensatze zur napoleonischen die Verherrlichung von militärischen Actionen von ihrem Kunstprogramm gestrichen hatte, einmal aber von ihrer Satzung abgewichen war, den Auftrag erhalten, die feierliche Vertheilung der neuen Fahnen an die Armee am 14. Juli 1880 in einer grossen Composition zu verewigen. Nun war die Gelegenheit da, die Probe auf das Exempel zu machen, ob das System Meissonier der Ausführung von Werken grossen Stils gewachsen war. Diese Probe endete mit einem vollständigen Misserfolge: in der Farbe hart, bunt und stumpf, in der Charakteristik roh und flach und in den Bewegungen und Stellungen der Figuren steif und hölzern verrieth die grosse Leinwand keine einzige der glänzenden Eigenschaften, welche sonst für die künstlerische Physiognomie Detailles charakteristisch waren. Freilich hatte die eigenthümliche Art der Aufgabe dem Künstler nicht geringe Schwierigkeiten bereitet. Eine Regierung von Advokaten, Finanzmännern und Federhelden wird als Mittelpunkt einer militärischen Action stets eine Rolle spielen,



welcher selbst der souveränste Meister der Farbe den Anstrich des Ungehörigen und Lächerlichen nicht nehmen kann. Ist doch selbst ein so geschickter Künstler wie J. A. *Garnier*, welcher im Salon von 1878 eine erregte Scene aus der französischen Deputirtenkammer, eine Demonstration zu Gunsten Thiers', als des Befreiers des Territoriums, mit grosser Beredsamkeit und sicherer Ueberwindung des prosaischen, der künstlerischen Behandlung stark widerstrebenden Charakters einer parlamentarischen Körperschaft zu schildern wusste, bei der Darstellung derselben Fahnenvertheilung, obwohl er einen viel kleineren Maafsstab gewählt hatte, an dem unheilbaren Zwiespalt zwischen der dominirenden Rolle der Civilpersonen und der secundären des Militärs gescheitert. Erst im Jahre 1882 hat Detaille durch das mit A. de Neuville ausgeführte Panorama der Schlacht von Champigny sein altes Renommée wiedergewonnen.

Während sich Detaille als Colorist nicht weit von dem System Meissonier entfernte, sondern sich auf die scharfe Betonung der Lokalfarben beschränkte — nur in den Lufttönen suchte er gewisse Stimmungen zum Ausdruck zu bringen, weil er seinen Horizont weiter nahm als sein Lehrer —, legte sein grösserer Nebenbuhler Alphons de *Neuville* das Hauptgewicht auf die Farbe einerseits und andrerseits auf die Wahl eines Moments von höchster dramatischer Spannung. Geboren am 31. Mai 1836 zu St. Omer besuchte er mit sechzehn Jahren die Marinevorbereitungsschule zu Lorient, vermochte aber von seinen Eltern die Erlaubniss, zur Marine gehen zu dürfen, nicht zu erlangen. Diese bestanden vielmehr darauf, dass er die Rechte studiren sollte. Drei Jahre lang widmete er sich dann auch in Paris diesem Studium, brachte aber einen grossen Theil seiner Zeit damit zu, in der Militärschule und auf dem Marsfelde Soldaten zu zeichnen. Nach solchen Vorbereitungen glaubte er endlich, dass die Zeit gekommen sei, seiner innersten Neigung folgen zu dürfen. Er besiegte glücklich den Widerstand seines Vaters, und dieser machte sich selbst mit ihm auf den Weg, um an den Ateliers der ersten damaligen Militärmaler anzuklopfen. Aber weder Bellangé noch Yvon vermochten in den Studien des jungen Mannes eine derartige Begabung zu erkennen, dass sie ihm den Rath geben konnten, die ungewisse Bahn des Künstlers zu betreten. Neuville liess sich dadurch nicht abschrecken. Er ging zu Eduard Picot, wohl nur um ein Unterkommen zu finden, da dessen Atelier sich in den fünfziger Jahren einer grossen Frequenz erfreute. Die frostig-akademische Art seines Lehrers gewann keinen Einfluss auf ihn, einen desto grösseren aber der kühne Geist Eugen Delacroix', dessen Aufmerksamkeit er durch sein erstes, im Salon von 1859 ausgestelltes Bild, das »fünfte Jägerbataillon an der



Batterie Gervais« (Episode aus der Erstürmung des Malakoff im Krimkriege) erregt hatte und der ihm Zutritt in sein Atelier gestattete. Diese Bekanntschaft mit dem grössten Coloristen und dem kühnsten Dramatiker der französischen Schule hat die Instinkte erweckt, welche in Neuville schlummerten. Nur der Einfluss Delacroix' macht es erklärlich, dass der Schüler Picots sich völlig von der akademischen Schablone emancipiren konnte, welcher Pils und Yvon noch ihre Opfer darbrachten. Es dauerte aber noch geraume Zeit, ehe sich dem jungen Künstler würdige Aufgaben boten. Schon das nächste Jahr, 1860, brachte ihm eine Enttäuschung. Ein grösseres Bild, die Einnahme Neapels durch Garibaldi, zu welchem er in Italien eingehende Studien gemacht, missglückte. Er kehrte wieder zur Episode zurück und erlangte im folgenden Jahre durch seine »Gardejäger im Laufgraben des Mamelon vert« eine Medaille zweiter Classe. Obwohl auch seine späteren Bilder, die zum Theil Momente aus dem Kriege in Oberitalien behandelten, Beifall und Käufer fanden, sah er sich doch genöthigt, Illustrationen für Zeitschriften und Bücher anzufertigen, unter welchen diejenigen zu Guizots »Histoire de France« ebenso sehr hervorragend sind durch den Schwung und die Lebendigkeit der Composition als durch das gewissenhafte Studium der Costüme, Waffen u. s. w. und die Schärfe der Charakteristik. In diesen kleinen Zeichnungen lebt ein durchaus romantischer Geist, derselbe Geist, welcher Delacroix' »Einzug der Kreuzfahrer in Jerusalem« und seine Compositionen zu Walter Scott erfüllt.

Der Krieg von 1870 und 1871 führte auch für Neuville jenen Umschlag herbei, welcher sein Talent schnell zur Entwicklung und zur Reife brachte und ihn weit über die Mittelmässigkeit emporhob. Wie Detaille, Berne-Bellecour, Regnault und viele andere Künstler griff auch er zu den Waffen und machte den Krieg, insbesondere die Vertheidigung vor Paris im Norden der Stadt, als Ingenieuroffizier mit. Sein erstes Bild, »Bivouac vor Le Bourget« (im Salon von 1872) fesselte durch die Wahrheit der Schilderung. Aber der Augenblick der Ruhe, den er sich zur Darstellung gewählt hatte, entsprach noch nicht dem vollen Umfange seines Talents. Die unheimliche Spannung vor einem entscheidenden Moment, vor einer Katastrophe oder der Augenblick unmittelbar nach einer solchen — ganz wie Delaroche es liebte —, dieser Factoren bedurfte er noch, um jene tiefe Erregung hervorzurufen, welche seit 1873 fast mit jedem seiner Gemälde verbunden war. Er bediente sich dabei aber nicht jener abgenutzten Drahtpuppen, mit welchen die Historienmaler der alten Schule operirten, sondern er schuf vollständig neue Charaktere und Typen, wie er sie in den trüben Wintertagen von 1870 und 71 unter den



Schrecken eines furchtbaren Krieges beobachtet hatte. In dieser gewaltigen, tief erschütternden Tragödie hatten die theatralisch aufgeputzten Troupiers eines Horace Vernet, die sieggewohnten Soldaten eines Pils und Yvon keinen Platz. Wie Bellangé war auch Neuville die Aufgabe zugefallen, den Untergang heldenmüthiger Kämpfer zu malen, und in dem Schmerze über diese tragische Nothwendigkeit erhob er sich zu einem leidenschaftlichen Pathos, welches selbst dem gewöhnlichsten Liniensoldaten, dem jüngsten Mobilgardisten einen Hauch von heroischer Grösse, aber auch jenen melodramatischen Zug verleiht, von dem sich ein französischer Künstler, sei er Dichter, Maler oder Bildhauer, selten frei zu halten weiss. »Die letzten Patronen« (Salon von 1873), eine Scene aus den Kämpfen vor Sedan, legten den Grundstein zu Neuvilles grosser Popularität. Durch Photographie, Holzschnitt, Lithographie und Kupferstich in zahllosen Exemplaren verbreitet übte dieses Bild an Hunderttausenden von blutenden Franzosenherzen seine trostreiche Gewalt. Bis auf die letzte Patrone haben sich diese Braven, Liniensoldaten, Turkos, Jäger, Offiziere und Gemeine, wie sie das Unglück und der Zufall zusammengewürfelt, in einem von Granaten durchlöcherten Hause der Vorstadt Balan vertheidigt. Die Scheiben sind zerbrochen, die Wände zerrissen und die Möbel zertrümmert. Im Alkoven liegt ein todter Soldat, in dessen letzte Munition sich die Ueberlebenden theilen. Zwei oder drei unterhalten noch ein schwaches Feuer durch das Fenster, zu welchem sich ein am Fusse Verwundeter hinschleppt, als wollte er die letzte Kraft an den Verzweiflungskampf setzen. Ein anderer erhebt mit dem Ausdrucke schmerzlichen Bedauerns seine zerschmetterte Hand, und an dem Bette, auf welchem der Todte liegt, sitzt ein junger Chasseur, der seine ganze Munition verschossen hat, in stumpfer Resignation, ein Bild vollkommenster Hoffnungslosigkeit, den Augenblick erwartend, wo die Feinde in diesen Raum des Schreckens eindringen werden. Alle Stadien des Heroismus waren hier in scharf beobachteten Typen vorgeführt. Ergreifender und in effectvollerer Beleuchtung konnte Niemand die glorreich Besiegten, die durch ihre Führer schmählich Verkauften und Verrathenen darstellen. Jeder einzelne dieser Troupiers war ein Leonidas. Aber was vermag eine Legion von Leonidassen gegen ein Dutzend Verräther vom Schlage des Ephialtes? Damit hatte Neuville die Saite in dem Herzen seiner Landsleute getroffen, die einen hellen Widerklang gab, so oft er sie berührte. Indessen hatte er mit dieser einseitigen Darstellung des Heldenthums immer noch nicht das Ziel erreicht, welches er sich gesteckt. Die Feinde mussten herangezogen werden, um als Folie für die modernen Spartaner zu dienen, und zu diesem



Zwecke wurde ein anderes Dogma ausgebeutet, mit welchem der Nationalstolz der Franzosen die allgemeine Niederlage zu bemänteln sucht. Auf der einen Seite der Verrath und die Unfähigkeit der Führer, auf der anderen die grosse Uebermacht der Feinde, immer fünf gegen einen! Die nächsten Bilder brachten diesen Gedanken noch nicht mit vollster Klarheit zum Ausdruck. Im Salon von 1874 erschien der »Kampf auf einem Eisenbahndamm«, 1875 der »Angriff auf ein verschanztes Haus in Villersexel«, eine Episode aus den Kämpfen zwischen den Armeen der Generale Bourbaki und v. Werder, 1877 eine Episode aus der Schlacht bei Forbach. Dann aber verwendete er seine ganze Kraft auf das grosse Bild »Le Bourget« (30. October 1870), welches für den Salon von 1878 bestimmt war, aber von diesem ausgeschlossen und deshalb der Mittelpunkt jener schon erwähnten Sonderausstellung von Kriegsbildern wurde. Auf diesem Bilde brachte er nun den Gegensatz zwischen Siegern und Besiegten zu drastischem Ausdruck: ein kleines Häuflein nobler Heldengestalten tritt auf den Plan, welches durch die Uebermacht barbarischer Horden erdrückt wird. Wie Hellenen und Scythen wurden hier Franzosen und Preussen einander gegenüber gestellt, diese rothhaarigen vierschrötigen Gesellen mit dicken Schädeln, langen Armen und grossen Füssen, eine ganz andere Race als die zarten, schlankgebauten Franzosen mit ihren ovalen, feingeschnittenen Gesichtern, ihren elegant geformten Schädeln und ihren aristokratischen Gliedmaafsen. Schon die Quelle, welche der Künstler seiner Darstellung zu Grunde gelegt hatte, war eine trübe. In dem Buche des prahlerischen und wenig wahrheitsliebenden Generals Ducrot über die Vertheidigung von Paris hatte er gelesen, dass, als Le Bourget am 30. Oktober 1870, »von Granaten durchlöchert und von einer ganzen Division der preussischen Garde angegriffen«, wieder in die Gewalt des Feindes gefallen war, »acht französische Offiziere und etwa zwanzig Mann in der Kirche des Dorfes noch Widerstand leisteten. Sie vertheidigten sich bis zum äussersten, und man musste sie durch die Fenster erschiessen und Kanonen herbeiführen, um die Trümmer dieser braven Truppe zur Uebergabe zu zwingen.« In Wahrheit ist Le Bourget nicht von einer ganzen Division der preussischen Garde, sondern nur von neun Bataillonen angegriffen worden, während sich die Stärke der Franzosen, welche aus jedem Hause eine Festung gemacht hatten, auf mindestens fünftausend Mann belief. Jedes Haus musste allerdings von den Preussen einzeln erstürmt werden, und unter diesen befand sich auch die Kirche. Dass man aber Kanonen auffahren musste, um eine Handvoll Franzosen herauszutreiben, ist eine jener lächerlichen Rodomontaden, mit welchen unfähige Generale die Darstellung ihrer Missgriffe und Niederlagen zu

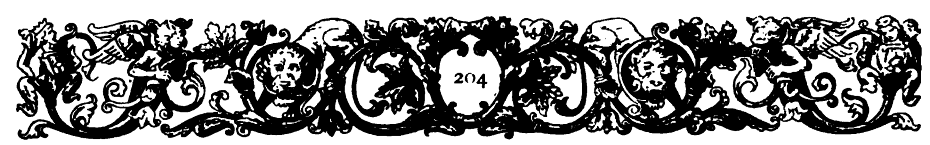


bemänteln und für die Menge annehmbar zu machen wussten. Dass der Maler eine solche Schilderung begierig aufgriff und in seiner Phantasie zu einem Seitenstück zu dem Thermopylenkampfe erweiterte, wollen wir dem leidenschaftlichen Patrioten zu gute halten. Hat doch der Künstler ein Werk geschaffen, welches sowohl der Energie und der Glut der Schilderung als seiner grossen malerischen Vorzüge wegen den Höhepunkt seiner Thätigkeit bezeichnet. Zur Linken des Beschauers sieht man die furchtbar zerschossene Kirche, zur Rechten zieht sich die Dorfstrasse in den Hintergrund hinein, auf der sich die Artillerie, die eben aufgesessen hat, im Trabe abwärts bewegt. Die Fenster der Gebäude, welche den Platz vor der Kirche einschliessen, die Breschen in der Kirchenmauer, durch welche man hineingeschossen hat, und die Leitern, die an den Wänden lehnen, sind mit preussischen Soldaten besetzt, welche mit gespannter Aufmerksamkeit auf die Kirchenthür blicken, die sich eben geöffnet hat. Auf dem Platze vor der Kirche stehen preussische Gardisten, die Gewehre schussbereit, und in ihrer Mitte französische Gefangene und Blessirte, welche sich ihre Wunden verbinden. Im Vordergrunde links, den Rücken dem Beschauer zugekehrt, steht ein preussischer Offizier, eine der besten Figuren des Bildes, die mit besonderer Schneidigkeit durchgeführt ist, stramm und propre — nur die hohen Stiefeln sind mit Koth bespritzt — wie auf dem Paradeplatz, in der Rechten den gezogenen Degen. Der Maler hat es sich allerdings nicht versagen können, diesen Prussien mit einem besonders grossen Kopfe und struppigen rothen Haaren zu bedenken. Aller Augen richten sich auf die geöffnete Kirchenthür: zwei Soldaten tragen auf einem Stuhle einen todtwunden Offizier hinaus, dem das kleine Häuflein folgt, welches den preussischen Kugeln entgangen ist. Zu dem ergreifenden Momente stimmt der trübe Herbsthimmel, dessen graue Wolken eben erst ihre Fluthen auf die zertrümmerten Häuser und den Verzweiflungskampf ergossen haben. Im Gegensatz zu Detaille legt Neuville das Hauptgewicht nicht so sehr auf die Zeichnung, auf die Präzision und Reinheit der Contouren als auf die malerische Haltung, auf den coloristischen Effekt und die Stimmung. Sein Colorit ist nicht bloss oberflächlich glänzend, sondern auch aus der Tiefe heraus leuchtend. In der Zeichnung verleugnet sich dagegen nicht der handfertige Illustrator, welcher zufrieden ist, mit wenigen kecken Strichen den Eindruck höchster Lebendigkeit erreicht zu haben. Deshalb spricht sich auch die künstlerische Eigenart Neuvilles am ursprünglichsten in einer Reihe von Federzeichnungen aus, welche er zur Illustration eines Romans von Quatrelles »A coups de fusil« geliefert hat, in welchem die Vertheidigung einer kleinen französi-



schen Provinzialstadt gegen die Preussen in den grellsten Farben, etwa im Stile der Vertheidigung von Numantia und Saragossa, geschildert wird. Auch in dem Roman bildet ein Kampf um eine Kirche den Hauptmoment, in dessen Darstellung der Chauvinismus wahre Orgien feiert. Einmal aber ist der Künstler doch mit dem Patrioten durchgegangen. Wie auf das gesammte französische Volk, welches mit den preussischen Truppen in Berührung kam, hat die unheimliche, schreckhafte Erscheinung des Ulanen auch auf den Künstler eine so fascinirende Wirkung ausgeübt, dass er sie mit dem Griffel in ihrer Blitzartigkeit und Unwiderstehlichkeit festzuhalten strebte. Während Detaille eine billige Genugthuung darin suchte, einen gefallenen Ulanen darzustellen, zeigte Neuville die fliegenden Reiter, im wildesten Ungestüm durch die Strasse eines Dorfes jagend und Schrecken und Entsetzen vor sich her verbreitend, ein prächtiges Bild, in welchem die Freude an der Aeusserung üppigster Kraft über den nationalen Hass triumphirt.

Im Salon von 1881 erschien ein Seitenstück zu der Episode von Le Bourget, die Erstürmung des Kirchhofes von St. Privat durch die preussische Garde am Nachmittage des 3. August, wiederum eine Verherrlichung des französischen Heldenthums, die Darstellung eines Kampfes von einem gegen zehn, in welchem die heranfluthende Welle der Barbaren die Vertreter einer edleren Civilisation verschlingt. Den Kolbenstössen der preussischen Grenadiere ist eben das Thor des Kirchhofes gewichen, um welchen ein erbitterter Kampf getobt hat. Wie ein entfesselter Strom stürzen die Angreifenden in den Kirchhof hinein, mit furchtbarer, elementarer Gewalt die letzten Vertheidiger vor sich niederwerfend. Dieser Zusammenprall, ein Moment von höchster dramatischer Wirkung, ist mit erstaunlicher Kraft und Wahrheit, ohne einen theatralischen oder sentimentalen Zug, geschildert. Allen voran wirft sich ein preussischer Offizier, der seinen Revolver abschiesst, den Feinden entgegen, welche zu einem kleinen Häuflein zusammengeschmolzen sind. Wo die Gruppe der auf einander Stossenden aufhört, hört auch die Wahrheit auf, und es beginnt der Bühneneffekt. An einer Mauer im Hintergrunde lehnt eine Anzahl kampfunfähiger Franzosen, die entweder verwundet sind oder ihre Patronen verschossen haben. Wenn der Maler bei der Wahrheit geblieben wäre, hätten auch diese im entscheidenden Moment ihre Wunden vergessen und mit den Kolben auf die Feinde losschlagen müssen. Aber dann wäre der Maler um die melodramatische Stimmung gekommen, welche ein Hauptfactor seiner Erfolge ist. In dieser Reihe von resignirenden Kämpfern, von chevaleresken Gestalten, welche sich wie die Helden einer Tragödie gebahren, wie die Götter des Lichts, die von den



Dämonen der Finsterniss verschlungen werden, stellte er wieder den schroffsten Gegensatz zu den deutschen »Barbaren« mit ihren grobknochigen Gesichtern, unförmlichen Köpfen und rothen Haaren hin. Um den hoffnungslosen Ausgang der Katastrophe zu ergreifender Anschauung zu bringen, lässt Neuville von der linken Seite eine andere Abtheilung deutscher Soldaten in den Kirchhof eindringen, so dass auch für die letzten Vertheidiger ein Entrinnen aus der eisernen Umarmung nicht mehr möglich ist. Ganz im Vordergrunde liegen einige Todte. Rechts hat man einen Blick auf brennende Gehöfte, deren dunkelrothe Gluth unheimlich zu dem bleiernen, von Pulverdampf geschwärzten Himmel emporsteigt, und auf die Colonnen der Sieger, welche von allen Seiten gegen die letzte Position des Feindes zusammengezogen werden.

Neben einer so glänzenden Erscheinung wie derjenigen Neuvilles vermögen die übrigen Kriegsmaler nur eine bescheidene Stellung zu behaupten. Etienne *Berne-Bellecour* (geb. 1838), ein Schüler von Picot und Felix Barrias, begnügt sich damit, eine Episode von bescheidenem Umfange mit der Gewissenhaftigkeit eines Photographen festzuhalten und mit feinem Pinsel in allen Theilen gleich gewissenhaft durchzuführen, ohne eine lebhaftere Empfindung durchblicken zu lassen. Sein »Kanonenschuss« (Salon von 1872) — eine Gruppe von Artilleristen und Marinesoldaten umsteht ein hinter einem Walle aufgepflanztes Geschütz und verfolgt mit gespannter Aufmerksamkeit die Wirkung eines soeben abgefeuerten Schusses — erwarb ihm eine erste Medaille. Es war auch das eine der beiden militärischen Bilder, welche in die französische Abtheilung der Weltausstellung Eingang gefunden hatten, vermuthlich weil auf demselben kein Feind zu sehen ist, also nicht mit Nothwendigkeit angenommen werden muss, dass es seine Entstehung der Belagerung von Paris durch die deutschen Heere verdankt. »Die Tirailleurs der Seine«, ein Ausfallsgefecht bei Malmaison am 21. Oktober 1870, welches im Salon von 1875 erschien, ist die Darstellung einer unbedeutenden Plänkelei, welche für die Franzosen insofern einiges Interesse besitzt, als sich an derselben mehrere Pariser Künstler betheiligt haben, die Berne-Bellecour mit grosser Lebendigkeit portraitirt hat. Eine Scene »im Laufgraben«, der Tod des Unterlieutenants Michel bei Boulogne-sur-Seine, ist etwas dramatischer gehalten und erregt auch durch den Stoff ein tieferes Interesse. Wie Detaille und de Neuville verwendet auch Berne-Bellecour eine grosse Sorgfalt auf die Durchbildung der Lufttöne. Das zweite Kriegsbild, welches 1878 von dem allgemeinen Verdikt nicht mit betroffen wurde, war die »Fahnenwache im Feuer« von Alexander *Protais* (geb. 1826), einem Künstler, der seit dem Krimkriege den französi-



schen Fahnen überallhin gefolgt und vorzugsweise bestrebt ist, die Mühseligkeiten und tragischen Momente des Krieges in elegischer Weise, aber auch mit Beschränkung auf die Episode zu schildern.*) Hatte er schon während der siegreichen Feldzüge in der Krim und in Italien den Soldaten in Momenten belauscht, wo er sehnsuchtsvoll an die Heimat denkt, des Morgens mit banger Sorge den Ereignissen des Tages entgegensieht oder am Abend nach dem Kampfe ermattet auf den blossen Erdboden sinkt, hatte er die Verwundeten oder die einsam auf dem Schlachtfelde Sterbenden aufgesucht, so fand er während des unheilvollen Krieges von 1870 und 1871 nur solche Scenen des Jammers und der Verzweiflung zu schildern. In der »Trennung« der gefangenen Soldaten von ihren Offizieren und den »Gefangenen«, zwei ergreifenden Scenen, welche der Capitulation von Metz folgten, wollte er nach seinem eigenen Zeugnisse »den Schuldlosen, jenen Soldaten und Offizieren, welche bei Borny, Gravelotte und Saint Privat gekämpft, eine Ehrerbietung erweisen.« In langen Reihen, von preussischen Ulanen escortirt, ziehen die Trümmer der unglücklichen Armee an den Offizieren vorüber, deren bleiche Gesichter und geröthete Augen von dem Schmerze des Abschieds zeugen, und als letzten Gruss schwenken die Abziehenden ihren ehemaligen Führern die Käppis entgegen.. Auf dem anderen Bilde sieht man eine Abtheilung gefangener Chasseurs, von Deutschen bewacht, auf dem durchweichten Erdboden liegen, voller Verzweiflung und Unmuth über die erlittene Schmach. Protais hat selbst die Tage von Metz mit durchlebt und deshalb konnte er in die Schilderung derselben seine ganze Seele hineinlegen. Einmal führt er uns auf eines der entsetzlichen Schlachtfelder des Monats August, dessen Leichensaat die Nacht mitleidig mit ihrem Schleier zugedeckt hat. Man unterscheidet nur die Leiche eines französischen Kürassiers, dessen Panzer durch das Dunkel leuchtet. Auf einem anderen Bilde gab er in seiner schlichten Weise einem Gedanken Ausdruck, den andere Maler durch pomphafte Allegorien zu verkörpern suchten. Nach dem Kriege erschien das trauernde Elsass und das verrathene Lothringen in Dutzenden von Exemplaren auf den Pariser Ausstellungen. Es waren hohle Declamationen, die einen Augenblick die Menge erregten, dann aber schnell wieder vergessen wurden. Protais hat diesen Gedanken des Schmerzes über die verlorenen Provinzen menschlicher aufgefasst und deshalb viel unmittelbarer die Empfindung getroffen. Auf einer Anhöhe vor Metz sitzt ein französischer Offizier und richtet, als ob er für immer Abschied nehmen wollte, seine kummer-

*) Jules Claretie, Peintres et sculpteurs contemporains, Paris 1873 p. 150 ss.



vollen Blicke auf die Kathedrale der Stadt, welche die Abendsonne mit ihren letzten Strahlen vergoldet. Henri *Dupray* (geb. 1842), ein Schüler von Cogniet und Pils, beschränkt sich gleichfalls auf einzelne Gefechtsmomente, welche er mit grosser Lebendigkeit in der Zeichnung zu schildern weiss. Sein colorister Vortrag streift indessen oft an das Decorative.

In der Darstellung der kriegerischen Episode, in der Heraushebung des Individuums aus den Massen, in der Wiedergabe der Kämpfe und Leiden des einzelnen Soldaten haben die Maler des deutsch-französischen Krieges ausschliesslich ihre Befriedigung gesucht. Dadurch unterscheiden sie sich von den Kriegsmalern des zweiten Kaiserreichs, welche von den Aufträgen des Machthabers lebten und deshalb die Leiter und Organisatoren der militärischen Actionen in den Vordergrund stellen mussten, während der namenlose Troupier unter der Masse verschwand. Die Maler der Republik, welche keine Aufträge, keine Gnadenbezeigungen zu erwarten hatten, appellirten unmittelbar an das Volk, weil die republikanische Regierung, um ihrem Charakter, ihrer Friedensmission nicht untreu zu werden, die Kriegsmalerei nicht offiziell begünstigen durfte. Die Maler des Cäsarismus mussten diesen und seine Prätorianer verherrlichen, so lange die Sonne der Gnade ihre Strahlen vom Kaiserthrone leuchten liess. Die Namen jener sind bis in das kleinste Dorf Frankreichs populär geworden, weil ihre nervösen, leidenschaftlichen Schilderungen die Revancheidee in den Herzen der Franzosen lebendig erhalten, die Namen Yvon und Pils sind von der grossen Menge fast vergessen, weil Inkerman, Malakoff und Solferino durch die Schlachten bei Metz, Sedan und Paris in den Schatten gestellt worden sind. Die moderne Kriegsmalerei klebt so sehr am Stoffe, dass für den Erfolg nicht der Werth der künstlerischen Ausführung an und für sich entscheidend ist, sondern dass die Verherrlichung der neuesten Ereignisse immer den Sieg über die Schilderung älterer Heldenthaten davonträgt.

Adolph *Yvon* (geb. 1817), ein Schüler von Delaroche, war der bevorzugte Maler des zweiten Kaiserreichs, der Nachfolger Horace Vernets, in dessen Manier er weiter schuf, nur mit dem Ehrgeize, auch dem Schlachtenbilde den Charakter des grossen Stils im Sinne von Delaroche aufzuprägen. Er hatte im Jahre 1845 Russland bereist und einzelne Momente aus dem dortigen Volksleben in Kreidezeichnungen mit realistischer Neigung geschildert. Aber sein Streben ging weiter. Im Jahre 1850 stellte er die »Schlacht von Kulikowo« aus, welche 1378 zwischen Russen und Mongolen geliefert worden war. Hier wusste er den wilden Zusammenstoss zwischen zwei Völkerschaften, von denen die eine nicht viel



weniger barbarisch war als die andere, recht anschaulich zu schildern. Die Sympathieen des Hofes und der grossen Menge gewann er aber erst 1853 mit dem »Uebergange Napoleons über die Alpen« (im Schloss von Compiègne) und 1855 mit dem »Marschall Ney, der die Nachhut der Armee im russischen Winterfeldzuge deckt«. Mit diesem Bilde zog er in das Museum von Versailles ein, welches er in den nächsten Jahren mit einer Reihe von Gemälden füllen sollte, welche denen Horace Vernets an Grösse nicht viel nachstehen. Wie dieser die Eroberung von Constantine in drei Momenten dargestellt hatte, so war Pils der Auftrag ertheilt worden, den Sturm auf den Malakoff, einen Berg bei Sebastopol, ebenfalls in drei Momenten zu schildern. Es waren dies die »Courtine des Malakoff«, die Erstürmung der mittleren Umwallung (1859), die »Kehle des Malakoff« (1859) und die »Eroberung des Thurms«, welcher die Höhe krönte und mit dessen Einnahme die Russen aus ihrer letzten Position verdrängt wurden. Yvon verfolgte auf diesen Gemälden die doppelte Absicht, einmal die Tapferkeit der gemeinen Soldaten in das gebührende Licht zu setzen, dann aber auch die Führer, Mac Mahon, Bosquet und die übrigen Offiziere in den Vordergrund zu rücken. Da er zugleich nach höchster Lebendigkeit im Massenkampf strebte, entstand ein buntes Durcheinander, welches auch durch das Colorit nicht zusammengehalten wird. Die »Schlacht bei Solferino« (1861) und die »Schlacht bei Magenta« (1863) laufen auf eine Verherrlichung Napoleon III. und seiner Generale hinaus. Während der Maler sich bei dem ersteren auf die Darstellung des Kaisers beschränkte, der mit seinem Generalstab auf einem Hügel hält und einen Befehl ertheilt, dessen entscheidende Bedeutung durch nichts äusserlich gekennzeichnet wird, ist das zweite Bild wenigstens lebhafter und reicher in der Composition. Ein Versuch Yvons, sich im Salon von 1875 mit einer Darstellung des berühmten »Kürassierangriffs bei Reichshofen« (Wörth) mit den jüngeren Militärmalern zu messen, misslang vollständig. Seine Zeit war unwiederbringlich vorüber. Die Composition war ohne Feuer, ohne Leben und Wahrheit. Die früher erprobten Mittel versagten ihre Wirkung. — Isidor *Pils* (1813—1875), ein Schüler Picots,*) war Yvon in jeder Hinsicht überlegen. Er begann seine Laufbahn mit einem »Rouget de l'Isle, die Marseillaise singend« (1849), ging dann zu Genrebildern ergreifenden Inhalts über (der Tod der barmherzigen Schwester; ein Soldat, Brot an die Armen vertheilend; das Gebet im Hospital) und kam endlich 1855 mit dem »Laufgraben vor Sebastopol«, in welchem eine Abtheilung Zuaven arbeitet, in das rechte Fahrwasser.

*) Becq de Fouquières, Isidore Alexandre Auguste Pils, Paris 1875.



Mit der »Ausschiffung der Truppen in der Krim« (1857) und der »Schlacht an der Alma« (1859), welche den Höhepunkt seiner Thätigkeit bezeichnet, suchte auch er beiden Theilen, dem Troupier wie dem Feldherrn, gerecht zu werden. Aber sein Herz ist augenscheinlich mehr bei dem Troupier, welchen er in seinen Leiden und Freuden aufgesucht hatte und mit dem er so vertraut geworden war, dass seine Schilderungen aus dem Soldatenleben von typischer Bedeutung sind und daher an Werth seine grossen Schlachtenbilder überragen. Er war ein Meister im Aquarelliren, und deshalb wählte er diese Technik für die Blätter, auf welchen er das Leben und Treiben im Bivouac und im Kriegslager, Vertreter aller Waffengattungen auf dem Exerzierplatz, im Manöver und im Felde mit jener schlichten Wahrheit und jener sprühenden Lebendigkeit darstellte, welche nur das Resultat langjähriger Studien und Beobachtungen sind. Er war später Professor an der Kunstschule und Mitglied des Instituts geworden und erhielt in dieser Eigenschaft den Auftrag, an der Deckenwölbung des Treppenhauses in der neu erbauten grossen Oper vier Gemälde auszuführen, welche jedesmal Apollo, den Gott des Gesanges, zum Mittelpunkte haben sollten. Noch einmal raffte sich der Meister auf, um in diesen Compositionen den idealen Stil wieder wachzurufen, welchem er in seinen Jugendbildern, dem »hl. Petrus, der den Lahmen heilt«, dem »Tod der heiligen Magdalena« und den »Bacchanten und Satyrn« gefolgt war. An Schwung und Leben fehlt es diesen Compositionen nicht, aber es fehlt ihnen der grosse Stil und das klare, lichtvolle Colorit, welches einer Plafondmalerei das Schwere, Lastende nehmen soll.

Pils hat auch eine Anzahl von Schülern herangebildet, von denen sich besonders die der jüngeren Generation, die Maler Dantan, Benner und Mathey einen Namen gemacht haben. Joseph Eduard *Dantan* (geb. 1848), welcher nach dem Atelier von Pils noch dasjenige Henri Lehmanns besuchte, hat sich, wie die meisten jüngeren Maler, in der Historienmalerei, im Genre und im Portraitfach bethätigt. Neben mythologischen Bildern hat er religiöse Gemälde für Kirchen und Hospitäler gemalt, bis jetzt aber das Beste in Portraits und modernen Genrebildern geleistet, unter welchen letzteren sich das »Frühstück des Modells« im Salon von 1881 durch gediegene künstlerische Vorzüge, Reinheit der Zeichnung, Zartheit der Modellirung und durch eine pikante Beleuchtung gerechten Beifall erwarb. Jean *Benner* hat sich als Genre-, Landschafts- und Portraitmaler bewährt. Im Salon von 1881 zeigte er sich auch sehr glücklich mit einer jener namenlosen Schönheiten, welche ohne einen mythologischen Vorwand in einer anmuthigen Landschaft verführerisch



gruppirt werden, um dem Künstler Gelegenheit zu geben, seine Formenkenntniss und seine Virtuosität in der realistischen Behandlung des rosigen oder schneeigen Fleisches im Gegensatz zu dem saftigen Grün von einer möglichst vortheilhaften Seite zu zeigen. Paul *Mathey* hat sich im Salon von 1877 durch ein meisterhaftes Portrait des Decorationsmalers Rubé, den er in sehr origineller Auffassung bei der Arbeit dargestellt hat, bekannt gemacht.

Wie eine bestimmte Richtung der französischen Genremalerei durch seinen Schüler Meissonier auf Léon Cogniet zurückgeht, so darf man ihn geradezu als den Vater der modernen Portraitmalerei Frankreichs bezeichnen. Ricard, Bonnat, der Stolz der jüngeren Schule, und Nélie Jacquemart sind aus seinem Atelier hervorgegangen. Louis Gustav *Ricard* (ca. 1824—1873) war seit 1850, wo er zum ersten Male ausstellte, anderthalb Jahrzehnte hindurch ein gefeierter Modemaler der vornehmen Welt. Er verstand es, schöne Frauen und geistreiche Männer mit der weichen Grazie und der schwärmerischen Sentimentalität eines van Dyck darzustellen, dem er auch das leuchtende Colorit und die breite malerische Behandlung abgelauscht hatte. Aber in dem Bestreben, seine Modelle möglichst interessant in Scene zu setzen, verfiel er schliesslich in einen bald violetten, bald grünlichen Ton, welcher den Dargestellten das Aussehn von Geistererscheinungen verlieh. Ebenso schnell wie er emporgestiegen, ist er auch wieder in Vergessenheit gerathen, und die überschwänglichen Lobredner, die er auf der Höhe seines Ruhmes gefunden, haben nicht Recht behalten.*) Reeller und dauernder sind die künstlerischen Verdienste, die sich Léon *Bonnat* als Portrait-, Genre- und Historienmaler erworben hat. Geboren am 20. Juni 1833 in Bayonne in Südfrankreich, kam er als vierzehnjähriger Knabe nach Madrid, wo seine Begabung am Studium der spanischen Meister in den dortigen Kirchen und Galerieen erwachte. Die Eindrücke, die er hier empfing, waren so mächtig, dass sie durch die Unterweisung des eleganten Portrait- und Historienmalers Federico Madrazo, eines Schülers von Winterhalter, der Bonnats erste Schritte auf den Bahnen der Kunst lenkte, nicht mehr verwischt werden konnten. Velasquez, insbesondere aber die spanischen und später die italienischen Naturalisten vom Schlage eines Coello, Herrera, Zurbaran, Ribera, Caravaggio blieben die Vorbilder, welchen er in der Farbe sowohl wie in der energischen, rücksichtslosen Naturauffassung und Charakteristik nacheiferte. Nur im Portrait wurde sein leidenschaftliches Ungestüm durch den Einfluss

*) So besonders von Hartmann in »Büsten und Bilder«.



Cogniets etwas gemässigt, in dessen Atelier er im Jahre 1854 eintrat, nachdem es ihm seine Vaterstadt Bayonne ermöglicht hatte, nach Paris zu gehen. Als er vergebens um den ‚grand prix de Rome' kämpfte, trat seine Vaterstadt wiederum helfend ein und gewährte ihm die Mittel zu einem dreijährigen Aufenthalt in Rom von 1858—1860. Weit entfernt aber, hier ausschliesslich classische Studien zu machen und die Resultate derselben zu akademischen Compositionen zu verarbeiten, versenkte er sich auch mit Eifer in das bunte römische Volksleben. Nachdem er mit einem biblischen Gemälde »Adam und Eva finden den Leichnam Abels« (1860, Museum von Lille) gleichsam die Berechtigung zu der ihm gewordenen Unterstützung nachgewiesen, malte er 1861 sein erstes Genrebild aus dem italienischen Volksleben, dem schnell aufeinander die »Pilgerin vor der Statue des hl. Petrus in der Peterskirche« (1864), die »neapolitanischen Landleute vor dem Palast Farnese in Rom«, das köstliche »Scherzo« (1873), die »Tenerezza« und »Non piangere«, das Seitenstück zu derselben, folgten. Mit welcher Naivetät und Frische war hier das italienische Landvolk aufgefasst im Gegensatze zu den sentimentalen Helden eines Robert und den schwindsüchtigen Gestalten eines Hébert! Ohne die Nebengedanken des einen oder des anderen ging Bonnat frisch und frank der Natur zu Leibe, nur nach dem höchsten Reichthum der malerischen Erscheinung strebend. Er umgab die Gestalten mit einem malerischen Duft, welchen er nur von den Sonnenstrahlen durchbrechen liess, und brachte so die grellen Farben der Volkstrachten zu einer Harmonie zusammen, deren malerische Reize in erster Linie fesselten. Im Ausdruck der Köpfe beschränkte er sich auf die Wiedergabe der einfachsten Empfindungen. Lachen und Weinen sind die unmittelbarsten Gefühlsausbrüche eines schlichten sorglosen Volkes. Hier vergiesst eine kleine Trasteverinerin bittere Thränen, während ein kleiner Genosse sie zärtlich umfasst und zu ihr tröstend spricht: Non piangere! Nicht weinen! Dort schmiegt sich ein kleines Mädchen im Uebermaafs des Glücks und der Seligkeit in den Schooss seiner Mutter, schlingt seine Arme mit ganzer Kraft und Innigkeit um ihren Hals und wendet sein freudestrahlendes Antlitz, auf welches das volle Sonnenlicht fällt, dem Beschauer zu. Die Mutter erwidert die Umarmung mit gleicher Innigkeit. Ihre Wange ruht an der des Töchterleins, und Mutterstolz und Mutterwonne verschönen und adeln ihre schon etwas verblühten Züge. Köpfe und Arme, das Kopftuch der Mutter und das weisse Hemdenzeug sind in volles Sonnenlicht getaucht, welches zu dem schwimmenden und schwebenden Helldunkel des Hintergrundes und den schweren Tonmassen der Gewandung den schärfsten Contrast bildet. Im



Ausdruck der Köpfe das höchste Maafs der Empfindung, im Colorit die stärkste malerische Wirkung — das waren fortan Grundsätze, denen Bonnat auf seinen religiösen und Genrebildern folgte.

Nachdem er noch einige grössere religiöse Bilder, wie das »Martyrium des hl. Andreas« (1863), der »hl. Vincenz von Paula nimmt die Stelle eines Galeerensclaven ein« (1866) und eine »Himmelfahrt Mariae« für die Kathedrale seiner Vaterstadt geschaffen, auch einen Versuch mit der antiken Mythe gemacht, den ersten und einzigen, »Antigone führt den blinden Oedipus« (1865), unternahm er im Jahre 1868 eine Reise nach dem Orient, welcher für alle Maler des modernen Frankreichs seit dem Vorgange von Décamps und Delacroix das gelobte Land der Kunst oder vielmehr die Hochschule des Colorismus geworden ist, wie es für die Maler der classischen Epoche, für David, Ingres und ihre Nachfolger, Italien gewesen war. Bonnat ging nach Palästina und Aegypten und studirte auch hier das Volksleben in seiner bunten Mannigfaltigkeit, welche »auf der Strasse in Jerusalem« und »dem Negerbarbier von Suez« (1873), welcher mit der souveränen Geberde eines orientalischen Henkers seinem auf einer gelben Matte kauernden Clienten den Kopf kahl rasirt, zu glücklichem Ausdruck kam.

Als der durch die Communards verbrannte Justizpalast wiederhergestellt werden sollte, erhielt Bonnat den Auftrag, für den Sitzungssaal des Schwurgerichts einige Gemälde auszuführen, welche an die Bestimmung des Raumes anzuknüpfen hatten. Bonnat erfasste diesen Auftrag mit der ganzen Leidenschaftlichkeit seines südlichen Temperaments. Er wollte keine blosse Decoration des Saales, keine frostige Symbolik liefern, sondern durch die Kraft und Eindringlichkeit seiner Darstellung unmittelbar auf das Gemüth der Angeklagten wirken, welche vor den Assisen erscheinen müssen. Hinter dem Richtertisch befindet sich eine halbrunde Nische, und für diese malte er den gekreuzigten Christus. Er stellte aber nicht den erhabenen Gottmenschen dar, den im Tode bereits die göttliche Majestät umstrahlt, sondern er bot seine ganze technische Virtuosität auf, um dem Beschauer das furchtbare Drama in Erinnerung zu rufen, welches sich auf dem Kreuzeshügel abgespielt hat. Aus dem tiefdunkeln Hintergrunde zucken blutige Lichter unheimlich auf und werfen ihren Schein auf einen Körper, dessen Muskeln über alle Maafsen auseinandergezerrt und aufgedunsen sind. Es ist ein gewöhnlicher, irdischer Mensch, der hier seinen letzten Seufzer aushaucht und den letzten Blick unsäglichen Leidens zum Himmel emporsendet, nachdem er die schrecklichsten aller körperlichen Qualen erduldet. Der Anblick dieses martervollen Todes soll, so argumentirte Bonnat, hartnäckige



Verbrecher erschüttern und zum Bekenntniss ihrer Schuld bewegen. Als das Gemälde im Salon von 1874 erschien, wurde es wegen seines derben, fast brutalen Naturalismus auf das heftigste angegriffen. »C'est le Christ des forcats! Das ist der Christus der Sträflinge!« riefen die Einen, »le Christ aux muscles!« höhnten die Anderen, welche ein grösseres Vergnügen an den glatten Modellfiguren eines Cabanel und Bouguereau fanden. In der That ist Bonnat, selbst wenn man seine Absicht gelten lässt, in der Betonung der Muskulatur und der Neigung zum Trivialen zu weit gegangen. Er hat sich so tief in die gemeine Wirklichkeit versenkt, dass er dem Beschauer sogar den Staub des Weges nicht erspart hat, der auf den Füssen Christi liegen geblieben ist. Neben dem Bilde des Gekreuzigten befinden sich, grau in grau gemalt, die allegorischen Gestalten der Gerechtigkeit und der Stärke, welche an Energie der Formengebung und Kühnheit der Conception dem Heiland nichts nachgeben. Das Mittelbild der Decke führt noch einmal die Gerechtigkeit vor, wie sie, eine weibliche Figur, die Unschuld, schützend, den Urtheilsspruch über das Verbrechen fällt, welches durch einen gefesselten Mann von wildem Aussehen personificirt wird.

Seit dem Jahre 1875 ist Bonnat auch in die Reihe der ersten französischen Portraitmaler getreten. Im Salon dieses Jahres erschien das Bildniss der Schauspielerin Madame Pasca, auf welchem er dieselben coloristischen Prinzipien zur Geltung zu bringen suchte, wie auf seinen religiösen Gemälden. Von einem schwärzlichen, durch rothe Reflexe aufgehellten Hintergrunde hebt sich der kraftvoll modellirte Kopf und die in eine weisse, mit schwarzem Pelz besetzte Atlasrobe gekleidete, volle Gestalt energisch ab. Die Schatten des Hintergrundes fallen auf den schillernden, mit meisterlicher Virtuosität behandelten Stoff und auf das ausdrucksvolle Gesicht, ohne jedoch die Wirkung der ganzen, leuchtenden Erscheinung zu beeinträchtigen. Mit spielender Hand weiss Bonnat die grössten coloristischen Schwierigkeiten, die er sich selbst in den Weg legt, zu überwinden, weiss er die schneidendsten malerischen Contraste zu einer strengen, düsteren Harmonie zu vereinigen. Schon im Jahre 1877 feierte er den höchsten Triumph auf dem Gebiete der Portraitmalerei mit dem Bildniss Thiers'. Nélie Jacquemart, auch eine Schülerin Cogniets, hatte einige Jahre zuvor ein Portrait des berühmten Staatsmannes und Historikers gemalt; aber aus ihrer Schilderung lernte man kaum mehr als den schlauen Fuchs, den klugen Zwischenhändler, den geistreichen Schriftsteller kennen, während aus Bonnats Auffassung die ganze historische Persönlichkeit in ihrer universellen Bedeutung herauswuchs. Wie ihn Bonnat aufgefasst und dargestellt, wird Thiers



für die Nachwelt typisch bleiben. Von einem völlig dunkeln, fast schwarzen Hintergrunde löst sich der Kopf in voller plastischer Rundung ab. Alle kleinen Falten und Kniffe der Haut, alle kleinen charakteristischen Züge, welche dem Kopfe ein verschmitztes Aussehen, eine Physiognomie gaben, aus welcher alle Listen und Künste wie aus versteckten Schlupfwinkeln hervorlugten, hat Bonnat auf grosse, energische Linien gebracht, ohne dass durch diese generelle Behandlung die Physiognomie irgendwie beeinträchtigt worden wäre. So ist dieses Gemälde über den Werth eines privaten Bildnisses zu einem echt historischen Portrait von monumentalem Charakter emporgestiegen. Während er auf ihm den Staatsmann in seiner kühlen Abgeschlossenheit — auch die Malweise hatte diesen Charakter festgehalten — hingestellt hatte, schrieb er 1879 in das durchfurchte Antlitz Victor Hugos die ganze wildbewegte Biographie des Dichters hinein, die tiefe Leidenschaftlichkeit dieses vulkanischen Temperaments, aus welcher sich seine Marotten erklären, und den unstillbaren Weltschmerz, welcher nicht bloss seine Poesieen, sondern auch seine Handlungen erfüllt und bestimmt. Dem glühenden Charakter, der sich in seinen Aeusserungen immer zwischen Extremen bewegt, entspricht auch die Malweise, welche sich ebenfalls in den schärfsten Contrasten ergeht. Aus dem schwarzen Hintergrunde leuchtet nur der von weissem Haar und Bart umrahmte Kopf hervor, welcher sich leicht zu der Hand des auf einen Tisch gestützten linken Armes neigt. Die rechte Hand — bei Künstlern will man die Hände sehn — ist zwischen den Rock geschoben und bewirkt hier in ihrer leuchtenden Helligkeit eine brüske Unterbrechung der monotonen, dunkeln Gewandmassen. Ganz ähnlich hat Bonnat auch das Portrait seines Lehrmeisters Cogniet behandelt, wie wir überhaupt demselben coloristischen Prinzip auf allen Bildnissen des energischen, nach voller Lebenswahrheit strebenden Künstlers begegnen: immer dieselbe scharfe Hervorhebung des Kopfes durch alle Mittel des Coloristen und des Zeichners, immer dieselbe Unterordnung des Costüms und des auf das geringste Maafs beschränkten Beiwerks unter Kopf und Hände, in welchen sich die geistige Bedeutung der Persönlichkeit immer in schlagender Weise ausspricht. Bisweilen wirft der dunkle, den spanischen und italienischen Naturalisten abgelernte Hintergrund schwärzliche, bläuliche und violette Reflexe auf das Fleisch, so dass die Erscheinung mehr geisterhaft als natürlich wirkt; stets offenbart sich aber die souveräne Meisterschaft eines Künstlers, dem alle technischen Prozeduren geläufig sind.

Ein minder glänzendes Talent als Bonnat ist Nélie *Jacquemart* (geb. 1843), welche ähnlich wie jener ihre Laufbahn mit religiösen



Gemälden begann.*) Sie malte »Christus und die Jünger von Emmaus« für Notre Dame de Clignancourt, dann einen »hl. Eugen« für St. Jacques du Haut Pas und dazwischen ein Genrebild »Molière und Corneille im Gasthaus zum Pomme du pin«. Aber erst im Jahre 1868 lenkte sie die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde durch ein zwar schlicht gemaltes, aber fein charakterisirtes Portrait auf sich, dem 1869 das Bildniss des Unterrichtsministers Duruy folgte. Die vornehme, idealisirende Auffassung, welche die dargestellte Persönlichkeit über die triviale Wirklichkeit erhob, fand solchen Beifall, dass sich bald die Spitzen der offiziellen Welt um die Gunst bewarben, von der bescheidenen, feinsinnigen Künstlerin gemalt zu werden. Dieselbe überliess es den Photographen, die gemeine Aehnlichkeit in den Portraits wiederzugeben. Sie legte das Hauptgewicht ihres künstlerischen Schaffens darauf, aus einer Persönlichkeit die Summe der geistigen Eigenschaften zu ziehen und dieselben gleichsam concentrirt in die Züge einzutragen, welche sich nur in ihren allgemeinen Umrissen an die Natur hielten. Sie übte an den Physiognomieen gewissermafsen eine Kritik, indem sie den vornehmsten und edelsten Charakterzug auswählte und denselben als maafsgebend auf die Gestaltung und Charakterisirung der Gesammtphysiognomie wirken liess. Sie huldigte darin fast dem Grundsatze des englischen Malers Thomas Lawrence, welcher die Aufgabe des Portraitisten dahin definirte: »Man suche aus dem Antlitz des Modells einen einzigen Zug heraus. Man kopire ihn treu, ja sclavisch; dann kann man alle übrigen Züge verschönern. Man wird ein ähnliches Bildniss gemalt haben, und das Modell wird zufrieden sein.« Nicht so zufrieden wie die Modelle war die Kritik mit den Bildnissen des Fräulein Jacquemart. Am lebhaftesten wurde das Portrait von Thiers befehdet, welches im Salon von 1872 erschien. Die gewöhnliche Aehnlichkeit war hier denn doch in einem Grade vernachlässigt worden, welcher sich mit dem künstlerischen Prinzip der Malerin nicht mehr rechtfertigen liess. Dadurch dass sie die Leinwand über den Knieen abgeschnitten hat, ohne den Rock zu beendigen, hat sie in dem Beschauer eine Illusion hervorgerufen, welche der Wirklichkeit widerstreitet. Thiers erscheint auf diese Weise von viel grösserer Statur als er in der That war. Auch an der Pose fand man zu tadeln, weil sie an den Photographen erinnerte und nicht das freie malerische Arrangement des Künstlers erkennen liess. Alle diese Mängel wurden am Ende durch die Lebendigkeit der Züge und die Lebhaftigkeit des Blicks ausgeglichen. »Fräulein Jacquemart«, schrieb Jules

*) Paul d'Abrest in der Zeitschrift für bildende Kunst X. S. 367 ff.



Claretie,*) »hat in Thiers nur das gedankenvolle Oberhaupt eines genesenden Landes, den über die Niedergeschlagenheit seines Landes betrübten Patrioten sehen oder malen wollen, der aber stark und entschlossen genug ist, sein Vaterland, wenn er es vermag, wieder aufzurichten.« Nélie Jacquemart hat ausserdem noch mehrere Damen der vornehmen Welt und die Marschälle Canrobert, Graf Palikao, Aurelles de Paladines (1877), den Justizminister Dufaure und den Marquis von Montesquieu (1878) gemalt. Den letzteren hatte sie mit zwei Jagdhunden in seinem Parke dargestellt und sich dabei nicht nur als tüchtige Landschafts- und Thiermalerin bewährt, sondern auch einen grösseren Reichthum der Palette entfaltet, als er sonst ihren von einem feinen grauen oder braunen Tone beherrschten Bildnissen eigen ist.

Ein dritter Portraitmaler aus der Cognietschen Schule, welcher es zu grosser Beliebtheit gebracht hat, ist Claude Ferdinand *Gaillard* (geb. 1834). Er gehört zu den in Frankreich nicht seltenen Künstlern, welche mehrere Gebiete der Kunst mit gleicher Fertigkeit beherrschen. Er ist ein vortrefflicher Zeichner, nächst Henriquel Dupont, dem Interpreten von Delaroche und Ingres, Frankreichs berühmtester Kupferstecher und Radirer und ein gewandter Portraitmaler von grosser Beweglichkeit und Aneignungsfähigkeit. Entbehren seine Bildnisse auch der Originalität in der Auffassung und einer individuellen Physiognomie in der malerischen Behandlung, da sich Gaillard gern von der herrschenden Strömung mit fortziehen lässt, so sind sie dagegen unübertreffliche Meisterwerke in der Zeichnung, in der Feinheit der Charakteristik und in der Vornehmheit und natürlichen Anmuth der Repräsentation. Von mystisch-religiösen Neigungen bestimmt, hat der Künstler sich in den letzten Jahren besonders durch die von ihm nach eigenen Zeichnungen gestochenen Portraits der Päpste Pius IX. und Leo XIII., des Grafen von Chambord, des Dom Guéranger, Abtes von Solesmes, und des Bischofs von Poitiers, Monseigneur Pie, eine hervorragende Stellung unter den Portraitisten erworben.

Auch Jules *Lefebvre* (geb. 1836) begann seine Laufbahn als Portraitmaler und zwar schon im Jahre 1855, wo er ein Bildniss auf die Weltausstellung schickte. Es gelang ihm aber erst 1861 mit einem »Tode des Priamos« den römischen Preis zu erringen. In Rom malte er mythologische und Genrebilder, ohne zu einem durchschlagenden Erfolge zu gelangen. Der Salon von 1868 wurde dann die Wiege seines Ruhms. In einer »ruhenden Frauengestalt« bekundete er eine solche Virtuosität in der Behandlung des nackten Körpers, dass der Beifall, der ihm dafür

*) Peintres et sculpteurs contemporains, Paris 1873, p. 188.



zu Theil wurde, ihm den Weg wies, auf welchem er fortzuschreiten hatte. In Salon 1870 erschien dann auch bereits sein Meisterwerk, die »Wahrheit« (im Luxembourg), welche zwar ihre Abstammung von dem Urbilde dieser nackten Allegorieen, der »Quelle« von Ingres, nicht verläugnen kann, aber doch eigene Physiognomie genug besitzt, um als Typus des Schönheitsideals der Epoche des dritten Napoleon gelten zu können, welche nichts weniger als die Wahrheit vertragen konnte. Es ist in der That eine grausame Ironie des Zufalls, dass dasjenige Werk, welches in dem letzten Salon des zweiten Kaiserreichs die grösste Bewunderung erregte, eine Personifikation der Wahrheit sein musste. Diese Wahrheit war freilich für die Gesellschaft zurecht gemacht, welche die Wahrheit niemals ungeschminkt, sondern von glatten Phrasen umhüllt, gepudert und parfümirt erhielt. In einer Felsgrotte steht eine schlanke Frauengestalt mit grossen schwarzen Augen, die mit ernstem Ausdruck auf den Beschauer gerichtet sind, mit schwarzen, auf die elfenbeinzarten Schultern herabwallenden Haaren. In der erhobenen Rechten hält sie einen Spiegel, von welchem sich silberne Strahlen mit durchdringender Leuchtkraft ergiessen. Der Körper ist mit grösster Zartheit und Feinheit zu einer kühlen, porzellanartigen Glätte durchgebildet. Wie eine Marmorfigur schimmert die Gestalt aus dem Helldunkel des Hintergrundes hervor. Jeder individuelle Zug ist aus dem nackten Körper herausgearbeitet. Von dem Modell ist keine Spur mehr zu finden, aber auch keine Spur mehr von warmem Lebensodem, welche den schönen Körper erfüllte. Es ist eine frostige Abstraction der Natur, eine wohlgesetzte Phrase ohne Inhalt, eine kokette Apotheose weiblicher Schönheit, welche zu der köstlichen Naivetät, der jungfräulichen Abgeschlossenheit der Ingresschen Nymphe im schroffsten Gegensatze steht. Auf diese erste Allegorie liess Lefebvre mehrere andere folgen, ohne jedoch wieder einen ähnlichen Erfolg zu erringen. Die »Grille« (1872) ist ein junges, schwarzhaariges, eben erst dem Kindesalter entwachsenes Mädchen, dessen nackter, wie aus Elfenbein gedrechselter Körper sich von einer weissen Mauer abhebt. Herbstlich gefärbte Blätter auf dem Erdboden deuten daraufhin, dass die leichtfertige Grille nicht für den Winter gesorgt hat, mit anderen Worten, dass die Dirne ihre Reize vergeudet hat, ohne an die Zukunft zu denken. In der Charakteristik gewisser Körpertheile hat der Künstler ihren moralischen Zustand in raffinirter Weise zum Ausdruck zu bringen gesucht. Im Jahre 1875 erschien in Salon ein Bild, auf welchem er den »Traum« auf Grund einer Stelle des Ossian »Und der Traum verflog in den Nebeln des Morgens« zu personificiren unternahm. Ueber einem Gewässer, aus welchem Nymphäen ihre weissen Häupter emporheben, wird

eine nackte Frauengestalt von den Wasserdünsten zur Sonne emporgetragen, vor deren Strahlen sie sich in Nebel auflöst. Um den Schein der Realität zu vermeiden, hat der Maler den Körper gleichsam zu einem flockigen Schaume zerrieben, der hie und da einen rosigen Schimmer erhalten hat. Neuerdings hat er sich wieder antiken Stoffen zugewendet (1879 Diana im Bade überrascht, 1882 Schmückung einer griechischen Braut), ohne jedoch mehr zu erreichen, als einen sinnlichen Reiz, welchem es an jedem tieferen Inhalte gebricht.

Ein tüchtiger Portraitmaler aus der Schule Léon Cogniets ist auch *Feyen-Perrin* (geb. 1829), der sich aber ebenso wie Eugen *Feyen*, ein Schüler von Delaroche, mehr durch Genrebilder aus dem Leben der Fischer und Fischerinnen von Cancale in der Bretagne einen Namen gemacht hat. Feyen-Perrin weiss die schlanken Gestalten der hübschen Fischermädchen mit ihren flatternden Hauben, die hochaufgeschürzt beim Herannahen der Fluth lachend und jubelnd vom Austernfange heimkehren, mit grosser Liebenswürdigkeit in einem hellen klaren Tone zu schildern (Gemälde von 1874 im Luxembourg). Eugen Feyen hat die Fischermädchen einmal als »Aehrenleserinnen des Meeres« beim Austernverkauf (1872 im Luxembourg), ein anderes Mal bei der Toilette nach dem Fischfange, ein drittes Mal bei einem ländlichen Feste dargestellt. Er hüllt seine kleinen, mit minutiöser Sorgfalt durchgeführten Figuren in einen silbernen Ton, der namentlich den Strandbildern einen eigenthümlichen Reiz verleiht.

Auch der bedeutendste Geschichtsmaler der modernen französischen Schule, der einzige vielleicht, welcher nicht gänzlich in den Erbfehler der französischen Historienmalerei, das theatralische oder melodramatische Pathos, verfallen ist, Jean Paul *Laurens* (geb. 1838), ist aus der Schule Cogniets hervorgegangen. Er ist nicht nur der begabteste Vertreter der französischen Geschichtsmalerei, sondern auch für dieselbe so typisch, wie kein einziger seiner Rivalen. Obwohl er noch jung an Jahren ist, haben seine frühzeitigen und nachhaltigen Erfolge auf die ganze Richtung bestimmend eingewirkt, welche gegenwärtig die Historienmalerei in Frankreich eingeschlagen hat. Tiefgehende Eindrücke, die er in seiner Jugend empfangen*), hatten in ihm eine eigenthümliche Neigung für das Schreckliche, für das Aussergewöhnliche zur Reife gelangen lassen. Dem Römerthum, welches nach dem bahnbrechenden Auftreten Davids ein für allemal der Angelpunkt geworden war, um den sich die Malerei grossen Stiles bewegte, waren noch ganz andere Züge abzugewinnen, als die Aeusserungen der Heldenstärke, der Entsagung und des Edelmuths. Das Geschlecht,

---

*) Ferdinand Fabre, Le roman d'un peintre. Paris 1878.



welches durch das Regime des dritten Napoleon entnervt worden war, bedurfte stärkerer Reizmittel, als die Männer und Frauen der ersten Republik und des ersten Kaiserreichs. Diese hatten noch Blut genug mit eigenen Augen gesehen, um für eine Zeit lang von blutdürstigen Neigungen geheilt zu sein. Für das moderne Geschlecht war die Revolution mit ihren blutigen Schrecken nur mehr eine Legende geworden, und man sehnte sich daher, was stets charakteristisch für eine absterbende Epoche gewesen ist, nach sinnlichen Reizungen, die auf die abgestumpften Nerven wirken und einen vorübergehenden Kitzel erregen sollten. Die öffentlichen Schaubühnen der Politik, die Rednertribünen der gesetzgebenden Körperschaften, die Volksversammlungen, konnten sie unter der wohlorganisirten Polizeiherrschaft eines Petri nicht gewähren. Desto nachsichtiger liess man den Theatern und den bildenden Künsten die Zügel schiessen. Staat und Kirche waren darin einig, dass diese beiden Faktoren kräftig genug waren, um die Geister in Banden zu schlagen, um sie zu erschöpfen und ihre Stacheln für die Willkürherrschaft der Regierung und für die die Priestermacht befestigenden Dogmen der Kirche unschädlich zu machen. Eine solche Politik drückte über der Sittenlosigkeit der Literatur und der Theater, über dem demoralisirenden Einfluss der Offenbach'schen Operetten und ihrer unzähligen Nachahmungen die Augen zu und ermuthigte die Maler, welche die schaudervollsten Blutthaten der Vorzeit auf riesigen Leinwandflächen mit einem grausigen Realismus schilderten. Nur um jeden Preis die grollende Menge beschäftigen und beschwichtigen, um jeden Preis den Zersetzungsprozess der französischen Gesellschaft aufhalten! Das war die Parole des schlauen Verschwörers in den Tuilerieen und seiner Helfershelfer. Sein System ist durch den sinnlosen Ehrgeiz einer Frau noch eher gestürzt worden, als es seine Wirksamkeit verloren hatte; die Keime, die er aber einmal in den französischen Boden eingepflanzt, haben zum Theil so tiefe Wurzeln geschlagen, dass sie nicht so leicht oder überhaupt nicht mehr ausgerottet werden können.

Insbesondere hat die Kunst unter der dritten Republik keine andere Physiognomie angenommen: dieselbe Vorliebe für das Cäsarenthum, welchem Napoleon III. zu einer neuen Renaissance verhelfen wollte, dieselbe Neigung für das Grässliche, Schaudererregende und Sensationelle und dasselbe offene Kokettiren mit Leichtfertigkeit und Sittenlosigkeit. Laurens, welcher an der Spitze dieser Historienmaler der neuen Zeit steht, ist dabei durchaus nicht einer Spekulation auf niedrige Neigungen zu verdächtigen. Er ist ein ehrlicher, grossdenkender Künstler, welcher das höchste Ziel seiner Kunst in der Darstellung der das menschliche



Herz am tiefsten ergreifenden Ereignisse sieht. Er und die meisten französischen Künstler seiner Richtung sind in einer Atmosphäre aufgewachsen, in welcher sie völlig das Vermögen der Unterscheidung zwischen dem, was der Kunst gestattet, und dem, was ihr versagt ist, verloren haben. An Delaroche anknüpfend, dessen Gemälde in ihrer Gesammtheit einem grossen Protokoll über alle Unglücksfälle der Weltgeschichte gleichen, haben sie mit fieberhaftem Eifer alles herausgestöbert, was noch jenem entgangen war. Die römische Cäsarengeschichte, die christlichen Martyrologien, die Annalen der byzantinischen Kaiser, die finstersten Chroniken des Mittelalters und die thränenreichsten Manuscripte wurden in den Winkeln der Leihbibliotheken aufgespürt und nach dankbaren Stoffen mühsam durchforscht. Der Maler war zum Archivar und Antiquar geworden, und die Kataloge der Salons wimmelten von langen Citaten aus verschollenen Schriftstellern. Dieser antiquarische Zug geht durch die ganze moderne Historienmalerei Frankreichs. Er passte vortrefflich in das System Napoleon III., welcher Ereignisse aus der Zeitgeschichte, seine Schlachten und seine Feste, nur unter strengster Censur darstellen liess. Er ist aber auch in die Republik hinübergegangen, weil das Interesse an grauenvollen Schilderungen tief in der romanischen Volksnatur begründet ist.

Nachdem Laurens seine Studien unter dem Orientmaler Bida begonnen und bei Cogniet fortgesetzt hatte, debütirte er im Jahre 1863 mit einem »Tode Catos«, dem ein »Tod des Tiberius« folgte. Auf beiden Bildern suchte er das Unheimliche des Moments, die absterbenden Körper, mit vollster realistischer Wahrheit zur Erscheinung zu bringen. Auch auf einigen religiösen Bildern, wie »Christus heilt einen Besessenen«, »Christus und der Todesengel«, die »Vision des Ezechiel«, fesselte ihn mehr das Pathologische oder das Aussergewöhnliche des Moments, als der religiöse Inhalt. Aber erst im Salon von 1872 erschien ein Bild, welches für seine Richtung entscheidend werden sollte: »Papst Formosus und Stephan VII.« Eine der schlimmsten Frevelthaten, von denen die Geschichte zu erzählen weiss, fand hier eine Darstellung, welche hinter der Ueberlieferung nicht zurückblieb. Papst Stephan VII. liess nämlich den schon halbverwesten Leichnam seines Vorgängers Formosus ausgraben, mit den päpstlichen Gewändern bekleiden und auf einen Stuhl setzen, damit er sich vor dem sogenannten »Concil des Entsetzens« wegen der ihm zur Last gelegten Verbrechen verantwortete. Stephan gab ihm auch einen Advokaten zur Seite, welcher für den Todten das Wort führte. Diese brutale Farce hat Laurens zum Gegenstand seines Bildes gemacht, so dass der Leichnam des Papstes der Mittelpunkt des-



selben geworden ist. Die Haut, welche den Schädel bedeckt, ist schon schwarz geworden, und durch die rothen Handschuhe erkennt man die Umrisse der vertrockneten Hände. Papst Stephan erhebt, von Wuth schäumend und mit drohender Geberde, seine Faust gegen den Leichnam, den er später durch die Strassen schleifen und in den Tiber werfen liess. Die finsteren Physiognomien der Concilsmitglieder, die grauen Wände des Saales, deren todte Einförmigkeit nur durch einige blutige Kreuze unterbrochen wird, erhöhen den unheimlichen Eindruck der Scene, welche in ihrer Auffassung an die alten Spanier erinnerte, die sich auch Bonnat zum Vorbilde genommen hatte. Der in demselben Jahre ausgestellte »Tod des Herzogs von Enghien« knüpfte mehr an die Traditionen Delaroches an. Drei Jahre früher hätte Laurens nicht wagen dürfen, die Erinnerung an diesen nächtlichen Mord wachzurufen. Hatte doch Napoleon III. in der vergeblichen Hoffnung, das Gedächtniss dieser Schandthat seines Oheimes auszurotten, von der Stelle, wo Enghien gefallen war, den dort eingepflanzten Baum und den Pfeiler mit der Inschrift: Hic cecidit! entfernen lassen! Laurens hat den unheimlich spannenden Moment vor der Katastrophe gewählt. Auch derjenige, welcher die Geschichte des unglücklichen Herzogs nicht kennt, empfindet vor diesem Bilde sofort, dass sich auf demselben ein tragisches Ereigniss vorbereitet. Der Herzog ist aus dem Thurme, in welchem er gefangen sass, in den Laufgraben geführt worden. Ein Offizier liest ihm beim Scheine einer brennenden Laterne, welche ihm nachher auf die Brust gehängt werden soll, um den Soldaten als Zielpunkt zu dienen, das Todesurtheil vor, während einige Gensdarmen den Verurtheilten umgeben und in dem ungewissen Halbdunkel des Mittelgrundes das Executionspeloton wartet. Der Herzog, in grünem Frack und grauen Beinkleidern, blickt theilnahmlos und abgespannt vor sich hin. Die Worte des Offiziers scheinen kaum ein Echo in seiner Seele zu erwecken. Der graue, schwärzliche Ton, der fast immer für Laurens charakteristisch ist, wird hier durch das Dunkel der Nacht motivirt. Noch enger an die Spanier und an Ribera, in der schwärzlichen Färbung sowohl als in der Charakteristik und der Formenbehandlung, schloss sich der »Teich von Bethesda« (im Salon von 1873, Museum von Toulouse) an: Kranke, Lahme und Aussätzige steigen, von einem Engel geleitet, in ein dunkles Gewässer, um Heilung von ihren Leiden zu suchen, welche der Maler mit den Erfahrungen eines Hospitalarztes in unerbittlicher Wahrheit an ihren nackten Körpern zum Ausdruck gebracht hat. Obwohl Laurens mit sichtlicher Vorliebe religiöse Stoffe behandelt, ist er auf der anderen Seite doch ein schroffer Gegner priesterlichen Hochmuths und kirchlicher Unduldsamkeit, die er auf einer



ganzen Reihe von Gemälden, deren Tendenz ganz unverkennbar ist, mit eindringlichem Pathos, aber streng in den Grenzen der objektiven Geschichtserzählung bekämpft hat. Schon 1870 hatte er in der »Vertreibung Jesu aus der Synagoge« die thörichte Aufgeblasenheit der Rabbiner, Pharisäer und Schriftgelehrten in scharfen Gegensatz zu dem wahren Lehrer des göttlichen Wortes gebracht. Im Jahre 1874 schilderte er die unheimliche Macht der Kirche in der Person eines »Cardinals«, dessen rothes Kleid sich von einem dunkelrothen Hintergrunde abhebt. Obwohl Laurens kein Colorist im eigentlichen Sinne ist, vielmehr seine Farben durch einen grauen Schleier dämpft, um eine ernste Stimmung stets voll ausklingen zu lassen, war ihm hier das gewagte coloristische Experiment vollkommen gelungen, nicht minder die energische Charakteristik des knochigen Kopfes, dessen Träger recht geeignet war, in seiner Person die Gewalt der Ecclesia militans zu veranschaulichen. In demselben Salon behandelte er in einer Scene aus dem Leben des hl. Bruno für die Kirche Notre-Dame-des-Champs in Paris — der Heilige weist, an der Schwelle seines Klosters stehend, die Geschenke des Grafen Roger von Calabrien zurück — zum ersten Male den Conflikt zwischen Staat und Kirche, ein Thema, welches er auf zwei im Salon des nächsten Jahres ausgestellten Gemälden, der »Excommunication Robert des Frommen« (im Luxembourg) und dem »Interdikt« (im Museum zu Havre) bis in seine äussersten Consequenzen ausspann. Robert der Fromme, der Sohn Hugo Capets, hatte seine Cousine Bertha geheirathet und dadurch den Zorn der Kirche heraufbeschworen, welche eine Ehe zwischen so nah Verwandten nicht dulden wollte. Seine Frömmigkeit und die sonstigen Dienste, welche er der Kirche geleistet, — er war ein ausgezeichneter Hymnendichter — halfen ihm nichts. Da er sich weigerte, in eine Trennung zu willigen, wurde der Bannfluch über ihn und sein Land ausgesprochen. Den Moment nach dieser unheimlichen Ceremonie hat der Maler auf dem ersten jener beiden Bilder dargestellt. Im Mittelpunkt der Composition, an der Hinterwand des Saales, thront der König und neben ihm seine Gemahlin, die von den Schauern erfüllt, welche sie eben gehört, sich hülfesuchend an seiner Brust birgt und doch auch wie schützend die Arme über ihn breitend und ihn um Vergebung bittend wegen des Unheils, das sie über ihn gebracht. Der König starrt finster und trotzig vor sich hin, zum Aeussersten entschlossen und doch schon den Nacken beugend, wie unter einer unsichtbaren, aber unentrinnbaren Last. Die beiden Figuren heben sich in ihren prächtigen Gewändern mit farbigem Effekt von der schwärzlich-grauen Wand ab. Auf dem Erdboden liegt, noch rauchend, die Kerze, welche der Bischof, der die Bann-



formel verlesen, ausgelöscht hat, und langsam entfernt sich nach der rechten Seite der Zug der Geistlichen, von denen noch einige strafende oder scheue Blicke auf den Gebannten zurückwerfen. Das andere Gemälde schildert dann die Folgen des Interdikts, welches Robert einige Zeit heroisch trug, um sich dann aber, seinem Volke zu Liebe, zu unterwerfen. Eine Chronik aus dem elften Jahrhundert hatte dem Maler die Anregung geboten. »Welch' ein schreckliches, welch' ein entsetzliches Schauspiel in allen Städten!« heisst es in derselben, »die Kirchenthüren verschlossen, ihr Zutritt den Christen wie den Hunden untersagt, die gottesdienstlichen Uebungen unterbrochen, die Spendung des Sakraments eingestellt, das Volk kommt nicht mehr zu den Festen der Heiligen, die Leichname, des christlichen Begräbnisses entbehrend, verpesten mit ihrem Geruche die Luft und ihr schrecklicher Anblick erfüllt die Seele der Lebenden mit Grauen.« Neben einer mit Baumstämmen und Aesten verrammelten Kirchenthür ist die Bannbulle an die Wand geheftet, deren rothe Schriftzüge sich wie drohend von dem grauen Mauerwerk abheben. Ein mächtiges Kreuz ist mit einem schwarzen Tuche verhüllt. Vor der Umzäunung des Kirchhofes liegen zwei Leichname, gleichsam als wollten sie Einlass begehren, der eine in ein schwarzes Leichentuch geschlagen, der andere, der eines jungen Mädchens, schon mit allen Zeichen der Verwesung. Ueberall Todesruhe und Verwüstung, wohl das entsetzlichste Stillleben, welches jemals von einem Maler gemalt worden ist. Auch auf den nächsten zwei Gemälden bildeten Leichen den Mittelpunkt der Composition. Das grauenvollere der beiden zeigte »Franz von Borgia vor dem Sarge Isabellas von Portugal« (im Salon von 1876). In dem »Leben der Heiligen« hatte Laurens die Nachricht gefunden, dass der spätere Jesuitengeneral von Kaiser Karl V. den Auftrag erhalten hatte, den Leichnam der Kaiserin Isabella nach Granada zu geleiten. Nach der Leichenfeierlichkeit liess er den Sarg öffnen, und diesen schauerlichen Moment hat der Künstler dargestellt. Zu der Pracht der Gewänder bildet der zur Mumie vertrocknete Leichnam, der verweste Schädel mit den eingefallenen Augenhöhlen einen schneidigen Contrast. Friedlicher und versöhnlicher trat das Bild des Todes dem Beschauer auf dem Gemälde des Salons von 1877 entgegen, welches dem Künstler die Ehrenmedaille einbrachte und das in der That sein Meisterwerk ist: »Der österreichische Generalstab vor der Leiche Moreaus.« Der republikanische General war am 19. September 1796 bei Altenkirchen tödtlich verwundet worden und starb vier Tage darauf. Die Offiziere der feindlichen Armee, an ihrer Spitze der General Kray, erwiesen der Leiche des Helden, dessen Tapferkeit und Edelmuth sie achten gelernt hatten, die letzte Ehre. Diesen



Akt der Huldigung stellt das Gemälde dar: in der Mitte der lang ausgestreckte Körper im vollen kriegerischen Schmuck und ringsherum die österreichischen Offiziere, in deren Mienen sich respektvolle Trauer ausspricht. Am Kopfende sitzt der alte General Kray, welcher weinend sein Haupt senkt. Die Scene ist schlicht und ergreifend ohne jedes theatralische Pathos vorgetragen, und der Umstand, dass, wie immer, die Localfarben gedämpft sind, verstärkt die Wirkung. Es ist das beste Geschichtsbild, welches die moderne französische Malerei hervorgebracht hat. Die späteren Gemälde des Künstlers haben den grossen Erfolg von 1877, der durch die Weltaustellung von 1878 noch bestätigt wurde, nicht in den Schatten gestellt. Die »Befreiung der Eingemauerten von Carcassonne« (1879), eine Episode aus den Albigenserkriegen, litt unter dem Mangel an Einheitlichkeit in der Composition. Auch fehlt Laurens, dessen Stärke in der Erfassung eines gewissen pathologischen Moments liegt, die Kraft, eine leidenschaftlich erregte Volksmenge zu schildern. Die Darstellung eines so spannenden Augenblicks, wie desjenigen, wo die Opfer der Inquisition aus ihrem schaurigen Gefängniss wieder an das Tageslicht gezogen werden, verlangt eine weit stärkere Leidenschaftlichkeit als sie dem mehr beschaulichen Talent des Künstlers zu Gebote steht. Im Jahre 1875 hatte er mit Glück den ersten Versuch auf dem Gebiete der Monumentalmalerei gemacht, indem er in einem der Säle des Palastes der Ehrenlegion auf einem Plafond die Einsetzung dieses Ordens darstellte: in der Mitte zwei allegorische Figuren, umgeben von Bonaparte, Gérard, Mortier, Lacépède und Macdonald, welche bei der Stiftung des Ordens betheiligt waren. In den folgenden Jahren arbeitete er an vier grossen Compositionen für das Pantheon, welche die letzten Augenblicke der hl. Genovefa zu schildern hatten. 1881 lenkte er dann wieder mit einer Erinnerung an die Schrecken der Inquisition in sein gewohntes Fahrwasser ein. In einem öden Klostergewölbe verhören zwei Richter einen Mönch, dessen Antlitz bereits deutlich die Spuren der Folterqualen zeigt, welchen der Unglückliche unterzogen worden ist. Auch jetzt hat man seine Arme über dem Rücken zusammen- und an eine Stange gebunden, an welcher er auf einen Wink der finstern Richter von einem hinter ihnen stehenden Folterknecht emporgezogen werden kann. War hier wiederum der unheimlich spannende Moment vor einer schaudervollen Scene das Wirksame, so war dies noch mehr der Fall auf dem Gemälde des Salons von 1882, welches als ein Seitenstück zu dem »Tode des Herzogs von Enghien« die »letzten Augenblicke des Kaisers Maximilian«, eines anderen Opfers des unheilvollen napoleonischen Systems, darstellte. Aber dieses letztere Bild lieferte in seiner kühlen und nüchternen Auffassung zugleich den Beweis, dass Paul Delaroche die



Historienmalerei im engeren Sinne gleich den älteren Düsseldorfern und Münchenern in Deutschland so vollkommen erschöpft hat, dass nach ihm nichts zu thun mehr übrig bleibt und dass eine Weiterentwicklung der Malerei nicht auf stofflicher Unterlage, sondern nur noch auf rein formalen Grundsätzen möglich ist.

Ausser Laurens haben noch zahlreiche andere Künstler Beweise für die Richtigkeit dieser Erkenntniss geliefert, Künstler, denen es nicht an Scharfsinn in der Auffindung neuer Stoffe, und nicht an Phantasie gebrach, sie originell zu gestalten. Aber es waren merkwürdiger Weise nicht Künstler, welche zu denen gehörten, die sich noch der persönlichen Unterweisung von Paul Delaroche erfreut hatten. Fast sämmtliche Schüler dieses Meisters haben das von demselben mit so grossem Glück cultivirte Gebiet verlassen, um sich mit Hülfe des erlernten Recepts neue Bahnen zu eröffnen, während erst die von ihnen und ihren Altersgenossen beeinflusste Generation die Historienmalerei alten Stils, allerdings mit geringem Erfolge, wieder aufgenommen hat. Selbst derjenige Schüler von Delaroche, welcher auf dem Gebiete der Historienmalerei grossen Stils die bedeutendsten Erfolge erzielt hat, Tony *Robert-Fleury* (geb. 1837), ein Sohn des früher besprochenen Joseph Nicolas, ist von Léon Cogniet, seinem zweiten Lehrer, viel stärker und nachhaltiger beeinflusst worden, als von Delaroche. Dasjenige Gemälde, welches seinen Ruhm begründete, nachdem er mit seinen Erstlingsbildern, den »Erschiessungen in Warschau«, einer Scene aus der polnischen Revolution von 1861 und den »alten Frauen der Piazza Navona in Rom« (1867, im Luxembourg) sich mühsam festen Boden errungen, ist augenscheinlich unter dem Eindruck der »Römer der Décadence« entstanden. Wie dieses die Sittenverwilderung unter dem römischen Kaiserthum vor Augen führte, so schilderte Tony Robert-Fleurys »letzter Tag von Korinth« (Salon von 1870, im Luxembourg) in einem ergreifenden Momente den Untergang des Hellenenthums. Auf dem Marktplatze der Stadt haben sich Frauen und Kinder um das eherne Bild der lanzentragenden Athene zusammengedrängt, zu welcher sie hülfeflehend ihre Arme emporstrecken. Diese Gruppe nimmt den ganzen Vordergrund der Composition ein. Während einige der Frauen in stolzer Fassung oder in stummer Verzweiflung aufrecht den siegreichen Consul erwarten, welcher im Mittelgrunde an der Spitze seiner Krieger einzieht, haben sich andere, aller Gewänder entblösst, auf den Boden geworfen. Ihre schlanken Körper tragen die Spuren der Leiden, welche die Einnahme und die Zerstörung der Stadt über sie gebracht. Aber es ruht auf ihnen noch der Abglanz griechischen Ebenmaafses und griechischer Schönheit gleichwie auf den Tempeln und Gebäuden, über



welchen sich bereits die düstere Wolke des verheerenden Brandes erhebt. Ein Deutscher würde den letzten Tag von Korinth durch den Heldentod der Männer veranschaulicht haben. Der Franzose appellirt durch die Schilderung des Elendes und der Schmach, welche die Frauen erduldet haben, durch den Hinweis auf das Schicksal der Sclaverei, welches ihnen bevorsteht, an das Gefühl, an die Rührseligkeit der Beschauer und schmeichelt zugleich dem Auge und den Sinnen durch die Enthüllung schöner Körperformen. Mitten in den Greueln der Verwüstung, in den Schrecken des Krieges der sinnliche Reiz. Das ist eine charakteristische Eigenthümlichkeit der modernen französischen Historienmalerei, die niemals ihre Wirkung verfehlt und daher stets mit Erfolg und mit einem sich steigernden Raffinement von Malern nicht bloss, sondern auch von Bildhauern zur Anwendung gebracht wird. In den letzten Jahren hat besonders Aimé Nicolas *Morot*, ein Schüler Cabanels, mit Hülfe dieses Contrastes einen grossen Trumpf in seiner »Episode aus der Schlacht bei Aquae-Sextiae« (Salon von 1879) ausgespielt. Hier stürzen sich die Frauen der Ambronen wie ein entfesseltes Furienheer auf die römischen Reiter, welche das Lager angreifen. Halb oder ganz nackt mit fliegenden Haaren werfen sich die rasenden Weiber den Römern entgegen, sie greifen in die Schärfe des Schwertes, reissen den Feinden die Augen aus und lassen sich mit heroischer Kaltblütigkeit von den Hufen der Pferde zertreten. Im Vergleich zu dieser wilden Scene erscheint uns Tony Robert-Fleurys letzter Tag von Korinth wie eine sanfte Elegie. Aber auch dieser Künstler verstand es, noch stärkere Accorde anzuschlagen, nicht auf den Bildern der nächsten Jahre, den »Danaiden« (Salon von 1873), der »Charlotte Corday in Caen« (1874), die unter der theatralischen Auffassung litt, wohl aber auf dem grossen Gemälde des Jahres 1876, welches den Oberarzt der Salpêtrière, des Pariser Irrenhauses, Pinel, darstellte, wie er im Jahre 1795 den denkwürdigen Akt der Humanität vollzog, den Irrsinnigen die Ketten abzunehmen, welche sie bis dahin tragen mussten, und die gesetzgebende Gewalt anzurufen, die Behandlung der Unglücklichen einer durchgreifenden Reform zu unterziehen. Im Hofe der Anstalt steht Pinel, umgeben von Wahnsinnigen beiderlei Geschlechts, welche noch an ihrer zerrissenen Kleidung die Spuren unmenschlicher Behandlung aufweisen und nun ihren Dankgefühlen einen ergreifenden Ausdruck verleihen. Das Hauptgewicht hat der Künstler natürlich auf die Charakteristik der Geisteskranken gelegt. In jedem Antlitz hat er das Leiden der Seele widerzuspiegeln versucht, von dem unheilbaren Tiefsinn bis zur wildesten Raserei. Und in dieser psychologischen Detailmalerei liegt auch der Vorzug des Gemäldes, da das Colorit in seiner flauen Weich-



lichkeit ziemlich wirkungslos ist. Durch die feine Analyse der seelischen Regungen zeichnen sich auch die zahlreichen Bildnisse des Künstlers aus, die in ihrer distinguirten Auffassung nicht unter dem akademischen Zuge leiden, welcher seine historischen Compositionen beherrscht, vornehmlich den für den Luxembourg 1880 vollendeten Plafond, welcher die französische Plastik verherrlicht. Wie den meisten Historienmalern dieser Epoche, man kann sagen, wie fast allen, seit Eugène Delacroix seine Augen geschlossen, fehlt es auch Tony Robert-Fleury an der sieghaften, stets überzeugenden Kraft des Genius. Es ist bezeichnend für die ganze moderne Historienmalerei, dass sie beinahe ausschliesslich von den sogenannten Akademikern cultivirt wird, während die Künstler von genialer Begabung sich mit Vorliebe dem Genre, dem Portrait oder der Landschaft zuwenden.

Charles *Landelle* (geb. 1821) und François *Jalabert* (geb. 1819) knüpften an die religiöse Richtung in dem Schaffen ihres Lehrmeisters Delaroche an, übertrieben aber die weichliche Manier desselben bis zur süsslichen Eleganz und einer koketten Empfindsamkeit, welche kein wahrhaft religiöses Gefühl aufkommen lassen. Neben biblischen Darstellungen (die Verkündigung, Christus am Oelberg, Christus auf dem Meere wandelnd, Grablegung) cultivirte Jalabert auch das antike Genre (Vergilius bei Mäcenas die Georgica vorlesend, Nymphen, dem Gesang des Orpheus lauschend), und das Portraitfach, wo seine sentimentale Art besonders Frauenbildnissen zu gute kam. Auch Landelle hat sich als Portraitmaler vortheilhaft ausgezeichnet, während seine religiösen Malereien (die heiligen Frauen, zum Grabe Christi wandelnd, Christus und die Apostel, Johannes und Petrus, die Ruhe auf der Flucht) nicht minder affectirt sind als die Jalaberts und ebenso wie diese auf einen sinnlichen Reiz speculiren. Dass er einem solchen auch sonst nicht abgeneigt ist, zeigen seine Sittenbilder aus dem Leben einer Courtisane (1846) »Heute« und »Morgen«, dort die Dirne in Schwelgerei und Ueppigkeit, hier die Verkommene in Noth und Elend, und mehr noch seine orientalischen Einzelfiguren, welche durch den Stich eine weite Verbreitung gefunden haben. Im Jahr 1865 hatte er nämlich eine Reise nach Kleinasien unternommen, von welcher er eine Reihe von Studien nach orientalischen Typen mitbrachte, die er nach und nach ausführte. Seine weichliche Formengebung schmolz aber alles Charakteristische aus diesen Figuren heraus, so dass dieselben keinen Anspruch auf ethnographischen Werth erheben können. Aber die geschminkte Eleganz, welche dem »Fellahweibe«, der »Armenierin vom Kaukasus«, der »Almeh von Kairo«, deren zarte Körperformen durch das Seidengewand hindurchschimmern, anhaftet, haben den Künstler beim grossen Publikum



so beliebt gemacht, dass sich sogar vornehme Damen in ägyptischem Costüm von ihm malen liessen.

Zu einer Spezialität von grosser Bedeutung ist das antike und orientalische Genrebild erst von zwei anderen Schülern von Delaroche, Gustav *Boulanger* und Léon *Gérôme* ausgebildet worden. Beide suchen durch dieselben Mittel zu wirken: in den antiken Genrebildern durch den sinnlichen Reiz der nackten Körperschönheit, der nur durch die kühle Färbung und durch die strenge Durchbildung der Form etwas gedämpft wird, im orientalischen Genrebild durch den Glanz des Colorits und die sorgfältige Behandlung aller Details, welche den Gemälden dieser Gattung den Werth des zuverlässigen Sittenbildes verleiht. Gérôme ist der erfolgreichere von beiden, weil seine Phantasie ergiebiger, seine Erfindungskraft eine raffinirtere ist. Gérôme schreckt deshalb auch nicht vor der Darstellung der brutalsten Scenen zurück, während Boulanger sich mehr auf die Wiedergabe idyllischer Momente beschränkt. Auch sie neigen in der Formengebung zu einer gewissen Eleganz, die sie bei nackten Figuren dadurch zu erreichen suchen, dass sie das Fleisch bis zu einer elfenbeinernen Glätte herausputzen. Gustav Boulanger (geb. 1824) errang durch ein Gemälde »Odysseus und Eurykleia« im Jahr 1849 den römischen Preis und blieb bis zum Jahr 1858 in Italien, von wo er ein zweites antikes Bild, welches schon seinen Schwerpunkt nach der Seite des Historiengemäldes suchte, »Cäsar am Rubicon«, nach Paris schickte. 1857 fand er dann mit der »Probe im Hause des tragischen Dichters in Pompeji« sein richtiges Fahrwasser. Es folgten in ununterbrochener Reihe eine »spinnende Lucrezia«, »Lesbia mit dem Sperling«, »Herkules zu den Füssen der Omphale«, »Julius Cäsar an der Spitze der zehnten Legion«, »eine Cella Frigidaria mit badenden Frauen«, die »Kranzverkäuferin in Pompeji«, der »Spaziergang auf der Gräberstrasse in Pompeji«, »römische Schauspieler, ihre Rollen lernend«, ein »Sommerbad in Pompeji«, wo eine Negerin, welche die badenden Frauen bedient, einen pikanten Contrast zu den glatten, porzellanartigen Körpern der letzteren bildet, der »Flötenspieler in Pompeji«, die »Via Appia zur Zeit des Augustus«, »das Frauengemach« u. s. w. Alle diese Gemälde haben einen verwandten Zug: bei der getreuesten Wiedergabe der archäologischen Details, der Architektur, der Geräthe, des Marmors, der Mosaikfussböden, der Costüme u. dgl. eine zierliche, durchaus moderne Eleganz, eine pikante Inscenirung, welche dem Raffinement des modernen Geschmacks entspricht, und eine summarische Charakteristik, welche sich mit allgemeinen Andeutungen begnügt, ohne irgendwie in die Tiefe zu gehen. Eine wohlthätige Abwechslung führte Boulanger durch eine Reise nach Algier in sein etwas



monotones Repertoir ein. Er begann nunmehr auch das Leben der arabischen Krieger und Hirten mit feiner Beobachtung und mit mehr Wahrheit zu schildern, als die Scenen aus der antiken Welt. Die »Kabylen auf der Flucht«, der »arabische Märchenerzähler«, der »Emir«, die »Reiter in der Sahara«, die »Araberin und ihr Pferd« sind die hervorragendsten dieser Bilder. Auch auf dem Gebiete der decorativen Malerei fand Boulanger Gelegenheit, seine gefällige Darstellungskunst zu bewähren. In dem vom Prinzen Napoleon nach dem Muster der Villa des Diomedes erbauten pompejanischen Hause in der Avenue Montaigne in Paris schmückte er das Atrium mit Gemälden nach Hesiod und in der grossen Oper decorirte er das »Foyer de la danse«. Das Mittelstück des Plafonds umgiebt ein blauer, sommerlicher Himmel, an welchem geflügelte Genien auf Schmetterlinge und Vögel Jagd machen, und in der Voute sind die Bildnisse von zwanzig berühmten Tänzerinnen angebracht. Unter diesen Portraits befinden sich auf jeder Längsseite des Saales je zwei grosse Compositionen, welche den kriegerischen Tanz, den ländlichen Tanz, den Tanz der Verliebten und den bacchischen Tanz durch lebendige Gruppen veranschaulichen. Im Jahr 1877 machte er auch einen, allerdings verunglückten Versuch, auf dem Gebiete der grossen Historie mit jenen Malern zu wetteifern, welche die blutigsten Greuel der Geschichte mit Vorliebe zum Gegenstande künstlerischer Darstellung machen. Als der heilige Sebastian nach seinem ersten Martyrium von seinen Wunden kaum genesen war, beschloss er, dem Kaiser Maximianus Hercules in den Weg zu treten und ihm Vorwürfe wegen seiner Christenverfolgungen zu machen. Er schlich sich in den Palast, stellte sich auf der Treppe auf, welche der Kaiser zu passiren hatte, und, als dieser erschien, richtete er sich in seiner ganzen Länge vor ihm auf, entblösste seinen von Wunden zerfleischten Leib und rief dem Kaiser mit einer Grabesstimme zu: »Maximianus! Ich bin aus dem Grabe gestiegen, um dir zu zeigen, dass der Tag der göttlichen Rache nahe ist.« Diese schauervolle Begegnung hat Boulanger mit der ganzen malerischen Kraft geschildert, über welche er verfügt. Da diese nicht gross ist, so hat er das Hauptgewicht auf die scrupulöse Darstellung des von Wunden zerrissenen, zum Skelett abgemagerten Körpers des Heiligen gelegt, und er hat nichts gespart, um diesen Anblick so schreckensvoll wie möglich zu gestalten. Wenn er sich damit auch keine künstlerischen Verdienste erworben hat, so hat er sich doch eine hervorragende Stellung unter denjenigen Künstlern erobert, welche mit den Gefühlen und den sittlichen Instinkten ihrer Zeitgenossen ein frevles Spiel treiben, um ihre Kenntnisse in der Anatomie und ihr coloristisches Vermögen in ein möglichst grelles Licht zu stellen. Dieser



»Sebastian« steht an grauenerregender Wirkung nur hinter wenigen Gemälden der modernen französischen Schule zurück. Nächst Henri Regnault, dessen »Hinrichtung in Granada« die neue Area der Malerei des Schreckens eröffnet, haben sich am meisten Léon *Glaize*, der Schüler seines Vaters August Glaize und Gérômes, Georges *Becker*, ein Schüler Gérômes, Noel *Sylvestre*, ein Schüler Cabanels, und Fernand *Pelez*, ebenfalls ein Schüler Cabanels, auf diesem Gebiete hervorgethan. Léon Glaize (geb. 1842) stellte im Salon von 1875 ein Gemälde aus, dessen Motiv der plutarchischen Biographie des Publicola entlehnt war. Als die Tarquinier vertrieben waren, verschwor sich eine Anzahl römischer Jünglinge, die Verbannten wieder zurückzuführen. Zur Bekräftigung ihres Schwures wurde ein Mann in einem entlegenen Hause geopfert, und die Verschworenen tranken von diesem Blute. Diese Scene der Blutbrüderschaft hat der Maler zum Gegenstande seiner Darstellung gemacht. Unter den Verschworenen befand sich aber auch, von jenen unbemerkt, ein Sclave, welcher die Verschwörung entdeckte. Auch die übrigen Gemälde dieses Künstlers behandeln Gegenstände aus dem heidnischen und christlichen Alterthum, wie z. B. »Aesop im Hause des Xanthos«, »Simson, der seine Fesseln zerreisst«, »Christus und die Aussätzigen«, »Hercules am Scheidewege«, »Tod des hl. Ludwig« in der Kirche St. Louis d'Antin. Die reifste Frucht seines Talentes war bis jetzt das grosse Gemälde, die »Flüchtlinge« (Salon von 1877), welches eine Episode aus der Belagerung Athens durch Sulla, die zur Nachtzeit bewerkstelligte Flucht von Männern, Frauen und Kindern über die Stadtmauern, schilderte. Da sich Frauen und Mädchen unter den Fliehenden befinden und die nächtliche Beleuchtung dem abenteuerlichen Vorgange überdies einen romantischen Anstrich giebt, ist es selbstverständlich, dass der sinnliche Reiz auf diesem Gemälde eine Hauptrolle spielt. Da ist doch der Vater des Künstlers, Auguste *Glaize* (geb. 1813), der durch seine Lehrer Achille und Eugen Devéria noch in die Zeit der ersten Romantiker hineinreicht, eine ungleich tiefer angelegte Natur. Nachdem er in den vierziger Jahren eine Anzahl Bilder aus der antiken Mythe und aus der christlichen Legende gemalt und dann 1852 durch eine Gruppe gallischer Weiber, die sich und ihre Kinder mit wildem Ungestüm gegen die Römer vertheidigen, einen gewissen Erfolg errungen hatte, kam er auf den Gedanken, geschichtsphilosophische Ideen durch die Malerei zum Ausdruck zu bringen. Das erste dieser Gemälde erschien unter dem Namen der »Schandpfahl« auf der Weltausstellung von 1855. Gestützt auf die traurige Erfahrung, dass man die Träger grosser reformatorischer Gedanken »von je gekreuzigt und verbrannt« hat, führte Glaize sechzehn »Märtyrer der Idee« von



Homer, Sokrates und Christus bis auf die neuere Zeit an einer Reihe von Prangern vor. Darunter sah man, rechts und links je zwei auf einem Piedestal gruppirt, die blinden Gewalten, welche jene Opfer gefordert, die Allegorien der Unwissenheit und des Elends, der Heuchelei und der rohen Kraft. Eine solche Aufgabe muss sich naturgemäss der Darstellung durch die bildende Kunst entziehen, da sie nicht aus sich selbst, sondern nur durch einen Commentar verständlich ist. Ungleich fasslicher war eine zweite, ebenfalls 1855 gemalte Allegorie unter dem Titel: »Was man mit zwanzig Jahren sieht.« Hier zogen im Hintergrunde, durch verführerische Gestalten personificirt, die Träume des Glücks und der Ehre vorüber, welche sich ein junges Liebespaar vorgaukelt, das im Vordergrunde einer Flusslandschaft sitzt. Nachdem er einige Genrebilder mit moralisirender Tendenz gemalt, kehrte er 1861 mit der »Pourvoyeuse misère«, dem durch die Gestalt eines hässlichen alten Weibes personificirten Elend, welches junge schöne Mädchen zum Laster verführt, wieder zur reinen Allegorie zurück. Es folgte 1866 der »Tod und die Wollust«, 1869 die »Beschimpfung Christi«, der »Scherz Caligulas«, stets innerhalb seiner Tendenz, die Unvernunft und den Wahnsinn der Menschheit zu geisseln, und 1872, gleichsam als die Summe seiner pessimistischen Lebensphilosophie, das »Schauspiel der menschlichen Thorheit«, welches auch auf der Weltausstellung von 1878 figurirte und den Beweis ablegte, dass der Künstler nicht nur über einen grossen Gedankenreichthum, sondern auch über eine bedeutende Kraft des Colorits verfügt. Von rein künstlerischem Standpunkte war auch dieses Gemälde anfechtbar, weil es ein Bild im Bilde gab. In der Ecke rechts steht ein graubärtiger Mann, der die Züge des Malers trägt, in schwarzem Sammetcostüm und mit weisser Halskrause. Er macht eine ironische Verbeugung vor dem Publikum, etwa wie der Castellan einer Galerie oder ein Schaubudenbesitzer, der sein Panorama erklärt, und zeigt auf eine Reihe von Gemälden, die in vier Abtheilungen gegliedert sind. Sie sehen wie Frescobilder aus und lehren an blutigen Beispielen, dass die menschliche Thorheit zu allen Zeiten die schrecklichsten Grausamkeiten verübt hat: auf dem ersten Bilde das Gemetzel, welches das »auserwählte Volk Gottes«, die Juden, bei seinem Einzuge in das gelobte Land unter der eingeborenen Bevölkerung angerichtet hat, dann die Greuel der Christenverfolgungen, das Wüthen gegen die Hugenotten mit Feuer, Schwert und Galgen, und endlich die Opfer der Guillotine. Auf der linken Seite, wo die Darstellung aufhört, liest man die Worte: »Immer neue Bilder.« Dieser Hinweis auf etwas, das ausserhalb des Bildes liegt, stört wieder die Illusion. Sieht man aber von diesen Bizarrerien ab, so muss man der energischen



Schilderung des Künstlers, der glühenden Beredsamkeit seines Vortrags volle Anerkennung zollen. Einer seiner Schüler Theodor *Ribot*, welcher seine Laufbahn damit begann, Köche und Küchenjungen in ihrem Reiche in der stark chargirten Weise und in dem durch grelle Contraste und Beleuchtungseffekte wirkenden Colorit Riberas zu malen, hat im Jahre 1866 mit einem »Martyrium des hl. Sebastian« — der mit Wunden bedeckte Heilige wird von alten Frauen gepflegt (im Luxembourg) — einen Triumph gefeiert, den man freilich den Triumph der Hässlichkeit und des groben Naturalismus nennen muss, und dadurch wahrscheinlich den jüngeren Glaize zu jener andern Episode aus dem Leben Sebastians begeistert. In demselben Jahre hatte Ribot einen »Christus unter den Schriftgelehrten«, welcher an Hässlichkeit und übertriebener Charakteristik mit dem »Sebastian« wetteiferte, und den nackten Leichnam eines Ermordeten, an welchem bereits ein Rabe pickte, unter spukhafter nächtlicher Beleuchtung ausgestellt. Seine Manier, aus dem Dunkel Fleisch und Farbe hervorleuchten, aus dem Asphalt Weiss und Carminroth emportauchen zu lassen, fand in Paris solchen Beifall, dass Ribot zahlreiche Bestellungen von Portraits erhielt, deren Originale an dem russigen Tone des Malers keinen Anstoss nahmen.

Georges Becker begann ebenfalls mit Darstellungen aus dem heidnischen und christlichen Alterthum. Aber seine ersten Bilder »In den Katakomben«, »Orest und die Furien«, die »Wittwe des Märtyrers« waren trotz der ergreifenden Stoffe, die sie behandelten, noch nicht effektvoll genug, um in dem hastigen Wettrennen nach dem Aufregenden und Sensationellen einen Preis zu erringen. Das gelang ihm erst mit der gewaltigen Composition »Respha schützt die Körper ihrer Söhne gegen die Raubvögel«, welche im Salon von 1875 das grauenvollste Schaustück bildete. Das Motiv, welches der Maler dem 21. Kapitel des 2. Buches Samuelis entlehnt hat, bot ihm Gelegenheit, die Resultate eines erstaunlichen Körperstudiums mit einer echt orientalischen Farbenkraft und -gluth zu vereinigen. Um den Zorn des Herrn während einer Hungersnoth zu besänftigen, übergab David sieben männliche Nachkommen Sauls den Gibeoniten, welche ihre Auslieferung verlangt hatten und die Unglücklichen aufhingen, den Geiern und Adlern zum Frasse. Auf dem Gemälde Beckers ist in wilder Felsgegend ein gewaltiger, mit Waffentrophäen geschmückter Kreuzesbalken errichtet, an welchem die Abkömmlinge Sauls, vollständig entkleidet, hängen. Durch die gelbe bronzefarbene Haut drängen sich die angespannten, auseinandergezerrten Muskeln und Sehnen, jede Rippe markirt sich scharf zu beiden Seiten des zum Bersten aufgedunsenen Brustkastens. Einige der Unglücklichen sind schon verschmachtet: ihre



Köpfe sind schlaff auf die Brust gesunken. Andere kämpfen eben den letzten Kampf, während ein schöner Jüngling, der erste in der unseligen Reihe, welcher die Theilnahme des Beschauers besonders in Anspruch nimmt, dem Tode nahe, mit halb verdrehten, gläsernen Augen in dumpfer Verzweiflung vor sich hinstiert. Auf dem steinigen, wildzerklüfteten Boden steht Respha (oder Rizpa), die Mutter zweier der Gekreuzigten, eine Heroine mit starken, knochigen Gliedern und dem Profile eines Adlers. Sie erhebt einen Stecken gegen einen der mächtigen Geier, der ein paar Schnabelhiebe gegen die Brust eines der Todten geführt hat und der sich nun mit wüthendem Ungestüm gegen die Störerin seines Mahles wendet. Im Hintergrunde thürmt sich das nackte Gestein der Wüste auf und giebt der entsetzlichen Scene ein düsteres Relief. Im Salon von 1876 war es Noel *Sylvestre*, ein Schüler Cabanels, welcher durch eine Scene von nicht minder starker Wirkung auf die anregungsbedürftigen Nerven der Pariser die Palme und den »Preis des Salons« und ausserdem noch einen Platz im Luxembourg davontrug. Er hatte schon im Salon von 1875 mit einem vielverheissenden Tode Senecas debütirt, welcher mit der Gewissenhaftigkeit eines Protokollführers geschildert war. Aber hier verlor nur ein alter Mann mit stoischer Gelassenheit aus den durchschnittenen Pulsadern sein träge rinnendes Blut. Der Kampf des Menschen mit dem Tode konnte aber noch viel dramatischer und aufregender dargestellt werden. Dazu bot ihm der Stoff, den er für den Salon von 1876 behandelte, eine ausgiebige Gelegenheit. »Locusta versucht in Gegenwart Neros das für Britannikus bestimmte Gift«, nicht etwa an einem Hunde, sondern an einem kräftigen Sklaven, der sich in grauenvollen Zuckungen zu den Füssen des Imperators windet und krümmt. Nero verfolgt mit unheimlicher Wissbegier, mit stieren, den Wahnsinn verkündenden Blicken die Wirkung des Giftes auf den Unglücklichen, während Locusta, eine braune Megäre mit ausgemergeltem, halbnacktem Körper, triumphirend die Unfehlbarkeit ihrer Kunst demonstrirt. Doch sollte auch Sylvestre in einem andern Schüler Cabanels, F. *Pelez*, noch seinen Meister finden, der im Salon von 1879 den »Tod des Kaisers Commodus« ausstellte und ebenfalls in dem Staate »zur Aufmunterung« seinen Abnehmer fand. Nachdem Marcia, die Gemahlin des Kaisers, erfahren hatte, dass Commodus ihren Tod beschlossen, kam sie ihm zuvor und liess ihn selbst durch einen stämmigen Gladiator erwürgen, als er gerade aus dem Bade stieg. Der Leichnam liegt, entsetzlich zugerichtet, im Vordergrund des Bildes, der grässlich entstellte Kopf ist dem Beschauer zugekehrt, und an dem Halse bemerkt man mit Schaudern die blutunterlaufenen Flecke, welche die Hand des Athleten



zurückgelassen hat. Dieser Künstler und viele andere wie Regnault, Constant, Lecomte de Nouy, Roll, Cormon, J. A. Garnier, Wencker weisen uns alle auf Gérôme und Cabanel, welche in ihrer dominirenden Stellung als Inhaber der Ateliers für Malerei an der Ecole des Beaux-Arts während der beiden letzten Jahrzehnte fast die ganze moderne Generation der französischen Maler herangebildet haben. Beide sind grundverschiedene Naturen. Während Cabanel die reinste Incarnation des Akademikers ist, dessen Schüler in dem Maasse an Bedeutung zunahmen, als sie sich von der Unterweisung und den steifen Regeln ihres Meisters entfernten, verkörpert sich in Gérôme das Princip des Colorits und die vorwärts treibende Beweglickheit eines in dem Meister noch gemässigten, in den Schülern aber immer mehr sich steigernden Naturalismus.

Léon Gérôme, geb. 1824 zu Vesoul, kam 1841 nach Paris, um die École des Beaux-Arts zu besuchen, und wurde Schüler von Delaroche, mit welchem er 1844 nach Rom ging. Hier blieb er ein Jahr und kehrte dann nach Paris zurück, wo Gleyre in der Abwesenheit Delaroches dessen Atelier leitete. Obwohl Gérôme nur kurze Zeit unter Gleyre arbeitete, wirkte doch dessen Beispiel so nachhaltig auf ihn ein, dass er die kühle, glatte Malweise seines ersten Lehrers auf die Darstellung von Scenen aus dem antiken Leben übertrug, welche Gleyre, allerdings mit Beschränkung auf das mythologische Genre, fast ausschliesslich cultivirte. Aus Gleyre und Delaroche setzte sich denn auch die künstlerische Persönlichkeit Gérômes zusammen. Die edle, nach dem grossen Stile strebende Formensprache des ersteren drückte er auf die pikante Vortragsweise galanter Anecdoten herab, und das glatte Colorit des letzteren putzte er bis zu der schillernden Manier der Porzellanmaler und Elfenbeindrechsler auf, stets aber auf der Grundlage eines ernsten Naturstudiums und einer peinlichen Beobachtung aller archäologischen Details. Waren die letzteren aber auch von unanfechtbarer Treue, so haftete doch den Figuren stets ein moderner Zug, eine raffinirt-frivole Geberde an, welche mit der Reconstruction der antiken Umgebung grell disharmonirte. Im Jahre 1847 debütirte er mit einem griechischen Liebespaar (nackte Figuren in Lebensgrösse), welches mit Aufmerksamkeit dem Schauspiele eines Hahnenkampfes zuschaut, also wieder das Gemisch von sinnlichem Reize und barbarischer Rohheit, das Grausen in der Wollust. Es folgte 1848 ein »Anakreon mit Bacchus und Amor« und 1851 ein »griechisches Lupanar« mit seinen weiblichen Insassen im Vordergrunde und einem Paare im Hintergrunde, welches im Begriffe ist, sich hinter einen Vorhang zurückzuziehen. Durch die getreue Schilderung des Hauses, welches pompejanischen Mustern nachgebildet war und namentlich die farbige Decoration der Wände ungemein



zierlich wiedergab, suchte er die Aufmerksamkeit von dem bedenklichen Stoffe abzulenken oder demselben wenigstens den Vorwand der Wissenschaftlichkeit zu geben. Dasselbe Streben wiederholt sich auf allen seinen Genrebildern aus der antiken Welt, deren er in dem Zeitraum von dreissig Jahren seit 1851 eine grosse Zahl producirte. Man kann dieselben in zwei Klassen gliedern: die erste umfasst diejenigen, auf welchen der ausgiebige archäologische Apparat zur Folie sinnlichen Reizes dienen muss; zur zweiten gehören Gemälde, welche, nach dem bekannten Recepte des Delaroche, einen Moment vor oder nach einer blutigen oder geschichtlich entscheidenden Katastrophe darstellen. In die erstere Kategorie fallen die »Idylle« (1853), ein nacktes Liebespaar an einem Brunnen, »König Candaules«, welcher dem Gyges seine entkleidete Gemahlin zeigt (1859), »Phryne vor den Richtern« im Augenblicke, wie ihr der Vertheidiger Hyperides das Gewand abreisst und sie, den Arm wie eine verschämte Kokette vor das Gesicht haltend, nackt dasteht, — wiederum ein völlig unantiker Zug —, »Socrates, den Alcibiades bei der Aspasia aufsuchend«, »Cleopatra und Cäsar« (1866). Auf jener »Phryne vor dem Tribunal« ist Gérôme in der Frivolität am weitesten gegangen. Die Richter des Areopags sehen aus wie lüsterne Satyrn, welchen eine unverhoffte Augenweide zu Theil geworden ist und die das schöne Weib förmlich mit den Augen verschlingen. Charles Blanc macht in seiner entschiedenen Verurtheilung dieses Gemäldes mit Recht darauf aufmerksam, dass Darstellungen dieser Art, welche die Würde der Antike in den Schmutz des modernen Sinnenkitzels hinabziehen, sich in nichts von den Bestrebungen eines Offenbach unterscheiden, der die antiken Götter und Helden zum Gegenstand frivoler Blasphemien gemacht hat. Nicht minder schädlich wirkte die zweite Gruppe der antiken Genrebilder Gérômes auf die öffentliche Moral. Mit ihnen suchte der Künstler auf die bestialische Seite der menschlichen Natur zu wirken, indem er die Triebe der Grausamkeit und des Blutdurstes wach rief. Die unheimlichen, gewissermassen das Herz des Beschauers zusammenschnürenden Compositionen des Delaroche wurden immer noch durch eine gewisse Grösse des Stils und Hoheit der Auffassung geadelt. Bei Gérôme verliert sich alles in eine triviale Detailbehandlung, welche dem leblosen Object, dem Mosaikpflaster des Fussbodens, dem Sessel, der Marmorsäule dieselbe peinliche Aufmerksamkeit zuwendet, wie dem menschlichen Körper und der menschlichen Physiognomie. Das am meisten charakteristische Beispiel für diese Art der Auffassung ist der »Tod Cäsars« (1867), wo man nur den Leichnam des Ermordeten auf dem Marmorboden liegen sieht. Rings alles verlassen und öde: nur die leeren Sessel der Senatoren und die kalte Pracht des Raumes, die mit



minutiöser Sorgfalt wiedergegeben worden ist. Auf einer anderen Redaction dieser Scene hatte der Maler wenigstens noch einen auf seinem Sitze eingeschlafenen Senator übriggelassen. Eine psychologische Erklärung dieser kleinlichen Auffassung lässt sich wohl geben; aber sie entlastet den Künstler nicht, welcher mit den Ansprüchen eines Historienmalers auftritt. In einem Moment höchster Spannung, wenn man z. B. im Gerichtssaal einer gewichtigen Entscheidung entgegenharrt, oder im Augenblicke des tiefsten Seelenschmerzes, wenn man z. B. am Sarge eines geliebten Wesens steht, welchen die Leichenträger eben geschlossen haben, haftet das Auge oft unwillkürlich an den unbedeutendsten Kleinigkeiten und Aeusserlichkeiten, an der Wand, am Fussboden, am Zimmergeräth, und wenn man sich nach Jahren diese Scenen der Furcht und der Trauer vergegenwärtigt, tauchen gerade diese nebensächlichen Dinge in greifbarer Deutlichkeit in unserer Erinnerung auf, weil sie sich damals dem Auge, dessen Organe unter der nervösen Erregung litten und deshalb für die geringsten Eindrücke empfänglich waren, tief eingedrückt hatten. Aus dieser Stimmung heraus componirt und berechnet Gérôme seine historischen Genrebilder.

Ausser dem Tode Cäsars gehören in diese Klasse »Die Begrüssung des Vitellius durch die Gladiatoren im Cirkus« (Ave, Caesar imperator, morituri te salutant, 1859) und das brutale Gegenstück dazu »Pollice verso« (1872), welches den Künstler mit sechs andern Bildern auf der Wiener Weltausstellung vertrat. Einer der Gladiatoren hat seinen Gegner in den Staub geworfen und seinen Fuss auf den Nacken desselben gesetzt. Er blickt um sich her, um zu sehen, ob von Seiten der Zuschauer dem Gefallenen mit wehenden Tüchern Begnadigung gewährt wird oder ob mit geballter Faust (pollice verso) die Fortsetzung des Kampfes gewünscht wird. Ueberall werden ihm aber aus der erregten Menge der Zuschauer die geschlossenen Hände entgegengestreckt, und der Kaiser, welchem das Recht der Begnadigung am ersten zusteht, verzehrt mit kalter Gefühllosigkeit eine Feige. Die übrigen Bilder, welche sich auf der Wiener Weltausstellung befanden, führen uns zu einer zweiten Seite in Gérômes Thätigkeit, zu seinen Bildern aus dem orientalischen Leben. Er hatte zu wiederholten Malen die Türkei und Aegypten besucht und seit 1857 die in diesen Ländern gemachten Studien meist in kleinen Genrebildern verwerthet, die zum Theil auch brutale Scenen darstellen, aber doch einen ethnographischen Werth beanspruchen dürfen, welcher seinen Reconstructionen des classischen Alterthums völlig abgeht. In der malerischen Behandlung unterscheiden sich jene von diesen freilich nicht: derselbe kühle Gesammtton, dieselbe Hervorhebung dominirender Lokaltöne, dasselbe glatte Nebeneinander von Farbenflächen ohne poetische Stim-



mung, dieselbe gemessene Zurückhaltung gegenüber den rohesten Schilderungen, keine Glut, keine Leidenschaft, kein Zorn, keine Erregung. Die »Rekrutenaushebungen in Aegypten« (1857), der »Gefangene«, der »türkische Schlächter» (1863), die »Almeh« (1864), das »Gebet« der Araber (1865), die »Thür der Moschee El-Assaneyn in Kairo« mit den abgeschlagenen Köpfen der hingerichteten Beys garnirt (1867), die »Schach spielenden Arnauten«, das »türkische Bad«, »Tanzende Baschi-Bozuks«, die »Spazierfahrt des Harems« (1869), der »Araber und sein Pferd« und »Zu verkaufen«, eine Scene vom Sklavenmarkte, ein Mädchen und ein Knabe, ausnahmsweise in lebensgrossen Figuren, sind die bedeutendsten seiner orientalischen Bilder. Jene »Moschee in Kairo« mit den blutigen Köpfen ist von grossem Einfluss auf eine ganze Reihe von französischen und auswärtigen Malern gewesen. Gerade als Gérôme dieses Bild vollendet hatte, trat der russische Maler Wasili Wereschagin in sein Atelier, welcher sich in seinen Darstellungen aus dem Leben der centralasiatischen Stämme und der Indier ganz nach Gérôme gebildet, aber in seinen crassen Schilderungen der entsetzlichsten Greuelthaten seinen Lehrer noch bei weitem übertroffen hat. Der »Gefangene«, welcher, quer über den Boden einer Barke gelegt, mit gefesselten Füssen und mit den Händen im »Stock«, den Nil hinauf-, vermuthlich seiner letzten Bestimmung entgegengeführt wird, war ein so recht der Eigenart Gérômes entsprechendes Thema. Ringsherum die feierliche Stille der Natur: die letzten Strahlen der Abendsonne vergolden die spiegelglatte Wasserfläche des Nils und beleuchten phantastisch die Ruinen altägyptischer Tempel an dem fernen Ufer. Im Vordertheile des Schiffes sitzt der Herr, bis an die Zähne bewaffnet, und heftet seine Augen, in welchen sich das Gefühl höchster Genugthuung und der Gedanke an eine teuflische Rache spiegeln, auf das unglückliche Opfer seines Zornes, das sich mit finsterer Miene in sein Schicksal ergibt. Neben demselben, am Steuer, sitzt ein junger Mann, welcher, den Armen verhöhnend, zu den Klängen der Mandoline singt, während zwei kräftige nubische Ruderer das Boot vorwärts bringen. War schon der »Tod Cäsars« stark von Delaroches »Ermordung des Herzogs von Guise« beeinflusst, so erweist sich dieser »Gefangene auf dem Nil« geradezu als eine orientalische Uebersetzung eines völlig verwandten Bildes desselben Meisters, des »Cardinals Richelieu, welcher die gefangenen Cinq-Mars und de Thou auf einem Boote die Rhone hinaufführt«. Dass Gérôme diese und andere von Delaroche erprobte Effekte immer wieder verwerthet, spricht deutlich für seinen Mangel an Phantasie und eigener Schöpferkraft. Er ist nur ein geschickter Mosaicist, welcher zu den alten Steinen ein paar neue, grellere und buntere hinzu-



gefügt hat, um den farbigen Schein zu steigern und durch die Ausbreitung neuer Stoffe über das alte Gerüst hinwegzutäuschen. So ist auch die »graue Eminenz« (1874), ein Bild, welches sich durch eine ausserordentliche Feinheit des Tons, aber auch durch eine ganz aussergewöhnliche Glätte der malerischen Behandlung auszeichnet, auf die Inspiration durch die »Ermordung des Herzogs von Guise« zurückzuführen. Der Pater Joseph, Richelieus rechte Hand, steigt langsam die Stufen der breiten Haupttreppe im Palaste des Cardinals herab, die Blicke in sein Brevier versenkt und scheinbar, ohne die Höflinge zu beachten, welche auf der anderen Seite, durch einen weiten Zwischenraum von jenem getrennt, unter den tiefsten Verbeugungen vor dem mächtigen Günstling die Treppe emporsteigen. Wie auf jenem Bilde des Delaroche die respektvolle Entfernung der kläglichen Mörder von dem gefürchteten Todten, so hier der gemessene Abstand zwischen den niedrigen Schmeichlern und dem klugen Pater, der dieses Gewürm verachtet, seine Verachtung aber unter der Maske der Devotion verbirgt. Also immer dieselbe Wirkung mit jenen Mitteln, welche Delaroche bereits in grösserem Maassstabe angewendet hatte.

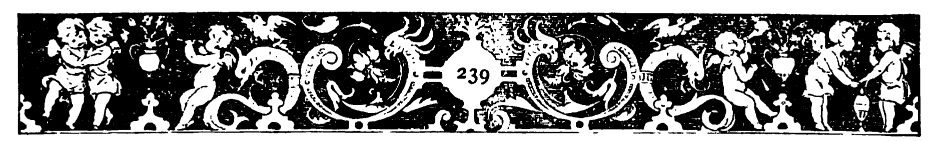
Gérôme hat auch einmal, im Jahre 1855, einen Anlauf gemacht, es mit der Malerei grossen Stils zu versuchen. Auf einer umfangreichen Leinwand stellte er, ganz wie es früher Ingres mit seiner Apotheose Homers und Kaulbach mit seiner »Blüthe Griechenlands«, später auch mit seinem »Zeitalter der Reformation« gethan, das »Jahrhundert des Augustus« durch eine Gruppirung der bedeutendsten Männer und der hervorragendsten Ereignisse dieser Epoche um den Cäsar dar, welcher vor dem geschlossenen Janustempel auf seinem Throne sitzt. Auf den Stufen, die zu demselben emporführen, liegen die blutigen Leichen derer, über welche Augustus bis zu seinem Herrschersitze hinwegschreiten musste, Cäsars, des Antonius und der Cleopatra, und als Symbole der gleichfalls gemordeten Republik steigen Brutus und Cassius herab. Zu beiden Seiten des Kaisers stehen berühmte Zeitgenossen, Krieger, Dichter, Geschichtsschreiber, während im Vordergrunde von rechts und links triumphirende Soldaten mit ihrer Beute und Gefangenen herbeiziehen und die Vertreter der unterworfenen Völkerschaften ihren Tribut darbringen. Ganz im Vordergrunde, unberührt von dem Getümmel der sich herandrängenden Gestalten, liegt das Christuskind, das zukünftige Licht und der wirkliche Beherrscher der Welt, von einem Engel beschützt und von Maria und Joseph umgeben. Dem gewaltigen Massenaufgebot entsprach die erzielte Wirkung nicht. Es fehlte an Klarheit und Ruhe, an der geistigen Bedeutung der Mittelgruppe, an energischer Gliederung der Com-



position, kurz an allen jenen Eigenschaften, welche die Vorbedingungen zu einer wahrhaften Grösse des Stiles sind. Auch seinen Malereien in der Kirche St. Séverin in Paris (die Pest in Marseille und der Tod des hl. Hieronymus), welche nur Genrebilder im grossen Maasstabe sind, fehlt diese innere Grösse.

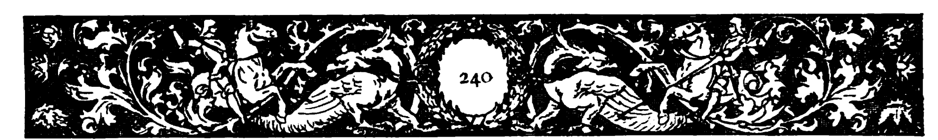
Gérôme gehört zu den vielseitigen Künstlern Frankreichs, welche nicht bloss die Ausdrucksmittel einer Kunst beherrschen. Er ist auch ein hervorragender Bildhauer, der sogar im Salon von 1881 für eine Gruppe »Anakreon, Bacchus und Amor« eine Medaille erster Klasse erhalten hat, nicht weil er ein Maler ist, sondern weil die Arbeit von feinster Charakteristik in den Köpfen der drei durch das Alter grundverschiedenen Gestalten, von höchster Anmuth in der Formengebung und von einem schalkhaften Humor erfüllt war, viel erfreulicher, lebendiger und individueller gehalten, als die Figuren auf den meisten seiner Gemälde.

Ungleich mehr Talent für die Malerei grossen Stils und mehr Geschick in der Bewältigung grosser Massen als der Meister besitzt einer seiner begabtesten Schüler Alfred *Roll* (geb. 1847), der sich erst mit dreissig Jahren durch eine »Scene aus der Ueberschwemmung von Toulouse im Juni 1875« einen Namen machte. Der Erfolg dieses grossen Bildes war zum Theil wohl dem Umstande zuzuschreiben, dass die Erinnerung an das schreckliche Ereigniss noch in aller Herzen lebendig war. Aber es zeigte doch auch so tüchtige Eigenschaften, vornehmlich eine so grosse Kraft der Charakteristik und eine so lebhafte Anschaulichkeit der Schilderung, dass der Erfolg ein verdienter war. Das Gemälde erinnert in mehr als einer Hinsicht an Géricaults »Floss der Medusa«. Wie dieser hatte Roll ein Ereigniss aus der Zeitgeschichte, welches um seiner ergreifenden Einzelheiten wegen auch im Bilde noch der allgemeinen Theilnahme gewiss war, in schonungsloser Wahrheit dargestellt. Dann hatte er aber auch in der Composition, in der Schilderung der Hauptscene direkt an Géricault angeknüpft. Man sieht, wie ein paar muthige Männer, die sich in leichten Nachen auf die unabsehbare Wasserfläche gewagt haben, den Kampf mit dem tobenden Element aufnehmen und ihm seine Opfer abzuringen suchen. Halbnackte Weiber, erstarrte Kinder und Leichname Ertrunkener füllen die Böte der Braven, welche noch durch die reissenden Fluthen auf das Dach eines unter dem Wasser verschwundenen Hauses zusteuern, von welchem herab ein Häuflein Verzweifelter ihre Hülfe anruft, da das Dach jeden Augenblick zusammenzubrechen droht. Der kalte, halb kreidige, halb schwärzliche Gesammtton ist mit Absicht gewählt, um den Eindruck der Leichen und der halbnackten Körper noch grauenvoller und die ganze Situation, den ohnmächtigen



Kampf der Menschen mit der wilden, entfesselten Natur, noch mitleiderregender zu gestalten. Das »Fest des Silen«, welches auf der Weltausstellung von 1878 ein groteskes Gegenstück zu jener ernsten Tragödie bildete, war in den Formen zu übertrieben und grob naturalistisch, in der Composition zu wüst und wild und in der Farbe zu roh, um anders als abstossend zu wirken. Unmittelbar an das Interesse der Gegenwart appellirte er wieder mit einer grossen, figurenreichen Composition, einem »Strike der Kohlenarbeiter« (1880), dessen schwärzliche, aber durch den Stoff motivirte Farbengebung an Rolls zweiten Lehrer, an Bonnat, erinnerte. Wie immer, sobald ein Gemälde im Salon Aufsehen erregt, fand auch dieses eine Nachahmung in dem »Strike der Schmiede« nach François Coppées gleichnamiger Dichtung (1882) von P. *Soyer*, einem Schüler Cogniets, welcher den Moment des allgemeinen Schreckens und der allgemeinen Entrüstung nach der blutigen That des alten Schmiedes, der den Rädelsführer mit seinem Hammer zu Boden geschlagen hat, zu ergreifender Anschauung brachte. In demselben Salon stellte auch Roll wieder ein grosses Gemälde, das »Fest des 14. Juli 1880«, aus, Volksbelustigungen, Musik und Tanz auf dem Château-d'Eau-Platze in Paris und im Hintergrunde die mit ihren neuen Fahnen vorüberziehenden Bataillone, weniger ein Bild, als eine grosse, aus vielen gut beobachteten Einzelnheiten zusammengesetzte Illustration, deren malerische Ausführung einen decorativen, an die Panoramen erinnernden Charakter hatte.

Enger als Roll schliesst sich J. A. *Garnier* (geb. 1847) an Gérôme an. Zwei seiner Bilder, jene lebhafte Scene aus der Deputirtenkammer vom 17. Juni 1877, wo die Mitglieder der Linken und des Centrums Thiers in einer lebhaften Demonstration gegen den Minister des Innern als den »Befreier des Territoriums« grüssten, und die »Vertheilung der Fahnen am 14. Juli 1880«, haben wir schon erwähnt. Aber die offizielle Malerei ist nicht das eigentliche Feld seiner Thätigkeit. Die Monotonie der schwarzen Röcke und Uniformen gestattete ihm nicht, die Kraft und den Reichthum seines Colorits und seine Kenntniss der nackten Körperformen zu entfalten. Dazu boten ihm seine früheren Gemälde wie die »Badende« (1869), das »Recht des Herrn« (1872), der dem verblüfft dastehenden Ehemann seine eben angetraute Frau entführt, das sonderbare »Strandgut«, eine nackte Frau, welche von den Wogen des Meeres an eine einsame Küste gespült worden ist und von zwei Negern neugierig betrachtet wird, eine »Hinrichtung im 15. Jahrhundert« eine günstigere Gelegenheit, vor allen aber seine »Favorit-Sultanin« (1877), welche als das am meisten charakteristische Beispiel einer ganzen Gruppe von Gemälden gelten kann, deren Wirkung sich auf die Triebe der Wollust und



der Grausamkeit gründet. In einem orientalischen Harem sitzt ein Sultan vor seiner Favoritin, die sich eben anschickt, in das Bad zu steigen. Im Hintergrunde erscheint eine Sklavin, die auf einem Teller das abgeschlagene, blutige Haupt einer Odaliske trägt, welches den Launen ihrer Nachfolgerin in der Gunst des Sultans zum Opfer gefallen ist.*)

Nur in dieser Verbindung war das abgeschlagene Haupt neu. Die Tochter der Herodias mit dem Kopfe Johannes des Täufers auf der Schüssel war sogar ein Motiv, welches schon die Künstler des Mittelalters und der Renaissance beschäftigt hat und das bis auf den heutigen Tag die französischen Künstler zu coloristischen Excessen ungeheuerlicher Art treibt. Henri Regnault hat nach dieser Richtung hin mit seiner »Salome« und seiner »Hinrichtung in Granada« gezeigt, wie das Blut, dieser »ganz besondere Saft«, als Dominante in einer Farbenphantasie verwerthet werden kann. Regnault führt uns von Gérôme, mit welchem er eigentlich in engerer geistiger Verwandtschaft steht, als mit seinem Lehrer, zu diesem, zu Alexander *Cabanel* (geb. 1823), welchen man als den Inbegriff akademischen Wesens zu bezeichnen pflegt. Er bildet in der That die Brücke von dem Davidschen Classicismus zu dem modernen Realismus, welchem die meisten seiner zahlreichen Schüler huldigen, die er während seiner langjährigen Thätigkeit als Lehrer an der École-des-beaux-arts herangebildet hat. Er selbst war ein Schüler jenes Eduard Picot (1786—1868), welcher nicht ohne Erfolg den Versuch gemacht hatte, die Strenge der Davidschen Formen durch Anmuth und ein wärmeres und reicheres Colorit im Sinne der Romantiker zu mildern. Seine künstlerische Bedeutung wird jedoch durch die des Lehrers überwogen. Als solcher besass er vortreffliche Eigenschaften und reichte daher mit seiner Wirksamkeit in die neuere Zeit hinein, ähnlich wie Michel Martin Drölling (1786—1851), der trotz seiner Herkunft aus dem Davidschen Atelier noch in den vierziger Jahren als Lehrer stark gesucht wurde. Ausser Cabanel und dem schon genannten Berne-Bellecour sind unter

---

*) Die Anregung zu diesem Gemälde hat der Maler aus den »Orientales« von Victor Hugo geschöpft. Die Stelle lautet:

> N'ai-je pas pour toi, belle juive,
> Assez dépeuplé mon sérail?
> Souffre qu'enfin le reste vive:
> Faut-il qu'un coup de hache suive
> Chaque coup de ton éventail?

Der Romantiker, welcher sich beständig zwischen den Extremen des Erhabenen und Grotesken bewegt, ist von grossem Einfluss auf die Bildung der jüngeren Künstler gewesen, welche, durch sein Beispiel ermuthigt, alle Gesetze der Kunst und namentlich die ewigen Gesetze des Maasses missachteten und vor keinem Wagniss mehr zurückschreckten.



den Schülern Picots noch zu erwähnen aus der früheren Zeit Léon *Benouville* (1821—1859), dessen Gedächtniss durch den »Tod des Franziskus von Assisi« (1853, im Louvre), eine fein empfundene und in der Formengebung und Zeichnung vollendete Studie nach den italienischen Meistern des 15. Jahrhunderts, gesichert ist, dann sein Bruder, der Landschaftsmaler Jean Achille *Benouville* (geb. 1815), *Bouguereau*, *Henner*, D. F. *Laugée*, *Le Roux*, G. *Moreau*, H. L. *Lévy* und E. *Lévy*. Die vier letztgenannten haben einen verwandten Zug: sie nehmen ihre Stoffe theils aus der antiken Mythe, theils aus der biblischen Geschichte und suchen denselben durch den Zusatz eines phantastischen, auch wohl bizarren Elements und durch Anklänge an den modernen Orient ein neues Interesse abzugewinnen. In der kühlen Tonstimmung sind sie freilich den Lehren ihres Meisters treugeblieben. Am nächsten steht ihm darin Hector Le Roux (geb. 1829), dessen Vorliebe für weisse, lichte Gewänder und für eine helle Tonart sich auf allen seinen Darstellungen aus dem classischen Alterthum widerspiegelt, auf der »neuen Vestalin«, dem »Leichenbegängniss im Columbarium des Hauses der Cäsaren in Rom« (1864, im Luxembourg), auf der »Messalina« nach Juvenals sechster Satire, auf der »Vestalin Tuccia«, welche Wasser im Siebe davonträgt, auf dem »Leichenbegängnisse des Themistokles«, den »Danaiden«, welche in zwei langen Zügen ihrem fruchtlosen Geschäfte nachgehen, der »Schmückung der Athene Polias« und dem »Untergange von Herculaneum« (1881), wo das Entsetzliche der Katastrophe nur noch in einer Gruppe von wehklagenden und halb ohnmächtigen Frauen nachzittert, welche sich vor dem Aschenregen gerettet haben. Emil Lévy (geb. 1826) hat die classische Vortragsweise seines Meisters besonders auf Scenen aus der biblischen Geschichte übertragen, aber auch in decorativen Arbeiten modernen Inhalts, wie der »Brautwerbung« und dem »Hochzeitsfeste«, zweien jener zahlreichen Gemälde, mit welchen die für Trauungen bestimmten Räume der Pariser Mairieen ausgeschmückt werden, Hervorragendes geleistet. Auch Henri Léopold Lévy hat vornehmlich biblische und Scenen religiösen Inhalts dargestellt und mit einer »Tochter der Herodias«, welche das Haupt des Täufers auf der Schüssel trägt, einen grossen Erfolg erzielt, freilich zum Theil dadurch, dass er sein Colorit mehr in den Traditionen der romantischen Schule hielt und durch einen grösseren Figurenreichthum dem oft behandelten Thema eine neue Seite abgewann. Gustav Moreau (geb. 1826), der originellste, aber auch bizarrste der Gruppe, erfüllt seine Figuren aus der antiken Mythe und der biblischen Ueberlieferung mit einer Art von Mysticismus und umkleidet sie mit der phantastischen Ueppigkeit des indischen Lebens. Seine Hauptwerke hat



er erst in den sechziger und siebenziger Jahren geschaffen. Im Jahre 1864 erhielt er mit einem »Oedipus«, welcher das Räthsel der Sphinx gelöst hat, die erste Auszeichnung. Zwei Jahre darauf brachte er einen »Orpheus von den Mänaden zerrissen« in den Salon, dann die »Rosse des Diomedes«, »Prometheus«, »Jupiter und Europa«, »Herkules und die lernäische Hydra« u. s. w. Seine Phantastik zeigte sich von ihrer seltsamsten Seite auf den Bildern aus der biblischen Geschichte: auf der »Aussetzung des Moses«, dem »Ringkampfe Jakobs mit dem Engel«, dem psalmendichtenden »David«, welcher wie ein indischer Fürst aussah, und besonders auch der »Salome«, welche vor Herodes in einem Raume tanzt, der einem indischen Götzentempel gleicht. Durch die Fenster bricht gedämpftes Sonnenlicht in den halbdunkeln Raum hinein und umhüllt die Gestalten mit einem flimmerigen Dunste, als ob das Gemach von Weihrauchdampf durchzogen wäre. D. F. *Laugée* (geb. 1823), welcher seit dem Beginn der fünfziger Jahre vornehmlich das historische Genre, legendarische Darstellungen und Scenen aus dem Bauernleben behandelt hat, ist jüngst mit seiner »Tortur« (1881) unter grossem Erfolge in die Reihe derjenigen Maler getreten, welche die entsetzlichsten Momente aus der Geschichte menschlicher Verirrungen für die darstellungswürdigsten halten. Auf einem eisernen Bette, unter welchem hohe Flammen hervorlodern, liegt ein unglückliches Opfer der Inquisition, ein nackter Mann, der, von rasenden Schmerzen gepeinigt, ein Verzweiflungsgeschrei ausstösst. Seine Hände und Füsse sind gefesselt, und um seinen Leib ist ein Strick geschlungen, welcher tief in das Fleisch einschneidet. Ueber ihn beugt sich ein Mönch, welcher dem Gemarterten aus einem Pergamente vorliest, was ihm durch die Folter abgepresst werden soll. Im Hintergrunde sitzen an einem langen Tische die finsteren Richter der Inquisition.

Der erfolg- und einflussreichste der Schüler Picots ist jedoch Alexander *Cabanel* (geb. 1822), welcher seit 1863 als Lehrer und Vorsteher des einen der beiden Ateliers für Malerei — das andere leitet Gérôme — an der École des beaux-arts wirkt und durch diese seine offizielle Stellung ebenso wie Gérôme seinen Einfluss auf die jüngere Generation gewonnen hat, zu welchem ihn weder seine schöpferische, noch seine technische Begabung berechtigen. Seit 1863 datirt auch erst sein Ruf als Künstler, den er sich durch ein Gemälde erwarb, welches weniger durch die Kraft der Erfindung und die Vorzüge der Technik die Billigung der Kenner, als durch den Stoff und die pikante Inscenirung den lauten Beifall des grossen Publikums fand. Nachdem er sich seit 1844 auf verschiedenen Gebieten, mit ausgesprochener Vorliebe aber auf dem religiösen bewegt hatte (Christus auf dem Oelberg; Tod des Moses; Christlicher Märtyrer;



Glorification des hl. Ludwig; Othello, seine Abenteuer erzählend; Wittwe des Kapellmeisters; Nymphe, von einem Faun geraubt; florentinischer Dichter), that er 1863 einen kühnen Griff in die Welt der Antike mit seiner »Geburt der Venus«, auf welchem Bilde er mit geschickter Hand alle jene Eigenschaften vereinigte, die bei der damals herrschenden Geschmacksrichtung, bei der überzuckerten und geschminkten Frivolität der aristokratischen Kreise das Glück des Malers begründen mussten. Wollüstig hingestreckt auf die schaumgekrönte Woge des Meeres, durch den rechten Arm, mit welchem sie die Stirn gegen den Glanz des Lichtes beschattet, hindurchlächelnd, den rechten Fuss etwas emporziehend, so dass die Hüfte eine üppige Wellenlinie bildet, lässt sich die Göttin von den Fluthen des Meeres tragen. Und die Pracht des Leibes hat in der That etwas Göttliches, über menschlicher Fehlerhaftigkeit und Gebrechlichkeit Erhabenes. Aber der pikante Gesichtsausdruck und die verführerischen Augen weisen nur zu deutlich darauf hin, dass der Maler mehr an die Aphrodite Pandemos als an die Venus Urania gedacht hat und dass die Modelle, welche ihm zur Verfügung gestanden und die, wenn man schärfer zuschaut, auch wirklich aus vielen Zügen hervorblicken, alle Genüsse des modernen Lebens gekostet haben. Die Amoretten, welche auf Muscheln blasend oder mit Zeichen der Bewunderung und zärtlichen Neigung die Göttin umschweben, ändern an diesem Charakter nichts. »Sie ist eine Göttin,« sagt Charles Blanc, »indessen verräth ein gewisser Accent von Individualität in ihr eine Frau; sie ist jungfräulich und wollüstig, keusch und herausfordernd,« also Göttin und Hetäre in einer Person. Und diese Verbindung war es gerade, die den Chorus der Bewunderer erweckte. Rosig gepudert und geschminkt wie die Welt, welche in dieser Kunstschöpfung ihr Ideal erfüllt sah, war auch das Colorit. Die Decorationsmaler des vorigen Jahrhunderts, Coypel, Natoire, Boucher u. a., wurden durch diese flockige, schaumige Malerei, in welcher rosa und weiss dominirten, in die Erinnerung zurückgerufen. Was Cabanel in späteren Jahren schuf, erreichte bei weitem nicht den Erfolg der schaumgeborenen Venus. Es scheint, als hätte sich seine Kraft mit diesem Wagniss erschöpft, als wäre er nach dieser Extravaganz für immer in die ruhigen Bahnen akademischer Regelmässigkeit zurückgekehrt. Fortan begleitete man alle seine Schöpfungen auf der einen Seite mit dem Ausdrucke einer kühlen, gemessenen Hochachtung, während man von der andern Seite die giftigsten Pfeile des Spottes gegen den frostigen »Akademiker« abschnellte. Nur in einem Punkte trafen die Parteien, die sich übrigens nicht allzuheftig befehdeten, zusammen. Cabanels Portraits von Damen und Herren der vornehmen Welt, namentlich der ersteren, fesselten stets durch die distinguirte Auf-



fassung, die Noblesse der Formengebung und das etwas sentimental angehauchte, gedämpfte Colorit. Gebrochene Farben, wie rosa und violett, dann gelb und grün und alle übrigen Mitteltöne, welche sich innerhalb dieser Scala bewegen, wurden zu einer schwärmerischen Harmonie von mässig starken Accorden zusammengestimmt. »Wo der Pinsel von Ingres,« sagt Charles Blanc, »eine Bronzemedaille herausciselirt hatte, gibt uns derjenige Cabanels nur ein Bildniss aus zartem Mehlteig.« Und was derselbe Kritiker von dem Portrait des napoleonischen Ministers Rouher sagt, passt am Ende auf alle Bildnisse Cabanels: »die dargestellte Persönlichkeit scheint ihr Sonntagsgesicht aufgesetzt zu haben, welches durch die Mittel der Friseurkunst, durch die Höflichkeit und den cold cream bestimmt wird.« Solche Poudre-de-riz- und Cold-Creamgesichter haben alle Bildnisse der Herzoginnen, Gräfinnen und Marquisen, welche sich bis jetzt um die Ehre beworben haben, von dem vornehmen Akademiker portraitirt zu werden, solche Gesichter haben aber auch die Figuren aus dem alten Testamente (Thamar und Absalon), aus der mittelalterlichen Geschichte (Scenen aus dem Leben des h. Ludwig, Königs von Frankreich, für das Pantheon) und aus der Geschichte Italiens (Tod der Francesca von Rimini und des Paolo Malatesta im Luxembourg). In den auf Goldgrund gemalten Bildern für das Pantheon schloss er sich dem in Frankreich herrschenden Dogma, für monumentale und decorative Malereien eine möglichst helle und lichte Färbung zu wählen, auf das engste an, während er in den Costümbildern seinen Lieblingsfarben, violett und gelb, den weitesten Spielraum gestattete. Noch bei Lebzeiten des Künstlers wird man das Urtheil über ihn dahin zusammenfassen können, dass seine Bedeutung für die Entwicklung der französichen Malerei mehr durch die Macht der äusseren Verhältnisse, als durch die Kraft seiner künstlerischen Begabung geschaffen worden ist. Ein bahnbrechendes Talent ist Cabanel ebensowenig wie Gérôme. Beide sind Epigonen, beide sind Enkel, deren Stammbaum trotz neuer Adelsdiplome und Ehrenbriefe bis auf David zurückgeht.

Aus der grossen Zahl seiner Schüler, zu denen *Blanchard*, *Cot*, *Collin*, *Dargant*, H. E. *Delacroix*, *Deschamps*, *Lematte*, *Lehoux*, *Ponsan*, *Sylvestre* und *Weerts* gehören, heben wir als die bedeutendsten *Bastien-Lepage*, Benjamin *Constant*, *Cormon*, *Gervex* und Henri *Regnault* hervor. Für den letzteren, welchen man als den würdigsten Nachfolger von Delacroix gepriesen hat, ist der leidenschaftliche Patriotismus seiner Landsleute so thätig gewesen, dass der Geschichtschreiber Mühe hat, aus dem Gewirr der enthusiastischen Lobeserhebungen das Bleibende herauszufinden und den Maler von dem Patrioten zu trennen, welcher in einem der letzten Kämpfe des deutsch-französischen Krieges einen frühen Tod gefunden



hat. In den Augen der Franzosen erscheint er fortan in der doppelten Gloriole des grossen Künstlers und des todesmuthigen Märtyrers, welcher sein Blut auf dem Altare des Vaterlandes vergossen hat. Diesem durch die Tollkühnheit des Malers hervorgerufenen Zufalle ist es wohl in erster Linie zu danken, dass sich bereits um den Todten eine umfangreiche Literatur gebildet, dass man seine Briefe herausgegeben und ihm ein Denkmal in der École des beaux-arts gesetzt hat, sowohl um ihn zu ehren, als um die künstlerische Jugend Frankreichs zur Nacheiferung anzuspornen*). Die Erinnerung an ihn weckt den schlummernden Chauvinismus zu immer neuen Drohungen und Schmähungen gegen die »Mörder«. Jules Claretie, der fanatische Publizist, steht nicht vereinzelt da, indem er den Tod Regnaults »un meurtre stupide« nannte, und er sprach gewiss aus dem Herzen der meisten seiner Landsleute, indem er eine Besprechung der Publikation von Regnaults Briefen mit der emphatischen Apostrophe schloss: »Wir selbst haben früher, ebenso grossmüthig wie naiv, den Hingang eines Theodor Körner, des deutschen Tyrtäus, welcher im Kampfe gegen uns den Tod fand, eifrig gefeiert. Es ist hoch an der Zeit, in gleicher Weise diesen Künstler zu feiern, welcher für unser Vaterland und von der Hand der Brüder Körners starb!« Hat doch selbst das Generalcommissariat der Pariser Weltausstellung in der elegischen Vorrede zum offiziellen Kataloge, welche den Tod so vieler ausgezeichneter Künstler beklagt, der »jungen Leute, die in der Blüthe ihrer Jugend auf den Schlachtfeldern gefallen sind, wie Henri Regnault« gedacht, ohne dass in Wirklichkeit ausser ihm Verluste von Künstlern zu betrauern sind, von welchen die französische Kunst Grosses zu erwarten hatte. Auch Regnault wäre, wenn er sich auf der von ihm betretenen Bahn weiter fort bewegt hätte, für die fernere Entwicklung der französischen Kunst eher schädlich als förderlich gewesen. Wenn man seine Werke mit Augen betrachtet, welche nicht durch das leidenschaftliche Feuer des Patriotismus getrübt sind, kommt man nothwendig zu dem Schlusse, dass es diesem durch und durch auf den äusseren Effekt, auf das Blendwerk eines complicirten coloristischen Apparates angelegten Talente vollkommen an jener mächtigen Innerlichkeit der schöpferischen Seele fehlte, welche allein die Bürgschaft grosser Thaten ist, welche das Genie von der Routine, welche Delacroix von Delaroche trennt. Charles

*) Biographieen von H. Cazalis (Henri Regnault, sa vie et son oeuvre, Paris 1871) und H. Baillière. — M. A. Duparc, Correspondance de Henri Regnault. — Charles Blanc, Les artistes de mon temps, Paris 1876 p. 347 ss. (Die objectivste und parteiloseste Würdigung des Künstlers). — Philp Gilbert Hamerton, Modern Frenchmen. Five Biographies, London 1878 p. 334 ss. — Ausserdem verschiedene Artikel in der Gazette des Beaux-Arts und in der Zeitschrift L'Art.



Blanc ist der einzige von den französischen Kritikern gewesen, welcher sich in Betreff Regnaults die Nüchternheit des Urtheils bewahrt hat. »Wäre Regnault ein grosser Maler geworden?« fragt er in seiner Charakteristik des Künstlers. »Man darf es wohl glauben. Indessen hätten seine entschiedenen Neigungen für den Realismus und den Colorismus ihn vom rechten Wege abwendig machen oder ihn wenigstens daran hindern können, den höchsten Gipfel zu erreichen. Regnault war, wie man zugeben muss, der rechte Sohn seiner Zeit. Er gehörte zu jener Künstlergeneration, welche, bis zur Sinnlosigkeit eingenommen für die Aussenseiten der Natur, an der menschlichen Kleidung, an den Trachten der verschiedenen Völker, an der Façade der Paläste, an dem ersten Anblick der Dinge hängen bleibt. Als ob die menschliche Seele nichts mehr hätte, was unsere Kunst zu interessiren würdig wäre, giebt man lieber die prächtige Hülle eines Arabers oder die grellfarbigen Lumpen eines Spaniers wieder, als irgend einen Gefühlsausdruck. Ach! so haben es die grossen Meister nicht verstanden, ich meine die grössten. Was sehen wir bei ihnen? Eine stolze Zeichnung, eine ruhige Wirkung, eine einfache Technik. Die Formen, das Gepräge des beabsichtigten Charakters sind auserlesen in ihrer Modellirung und in ihrer Bewegung. Das Colorit, mit welchem diese Formen bekleidet sind, dient nur dazu, um sie besser hervortreten zu lassen. Ganz im Gegentheil verherrlichte die Schule, von welcher sich Regnault treiben liess und deren glänzendes und gefeiertes Haupt er werden sollte, eine Kunst, die den Literaturen in Zeiten des Verfalles gleicht, in welchen die Würde des Inhalts unter dem Flitter des Stils verschwindet.« Diese für die ganze moderne Historienmalerei Frankreichs zutreffende Kritik aus der Feder eines Franzosen ist um so werthvoller, als die meisten Franzosen gar kein Auge, gar kein Verständniss für die schiefe Ebene haben, auf welcher sich ihre Historienmalerei abwärts bewegt, gar kein Gefühl für die widerwärtige Blut- und Leichenmalerei, welcher Regnault und alle übrigen mit leidenschaftlicher Hingabe huldigten und huldigen. Charles Blanc nennt selbst Paul de Saint-Victor einen Kritiker mit scharfem Blicke, weil er darauf hingewiesen hat, dass Henri Regnault, ein junger Mann von liebevollem Charakter und von hingebender Güte für seine Freunde, »eine sonderbare Vorliebe für Scenen des Mordes hatte. Mit einem bis zu dem feinsten Raffinement zarten Pinsel liebte er es, blutige Dramen zu malen, den Blitz schneidiger Schwerter und das Grausen abgeschlagener Köpfe. Mit einem Colorit, welches heiter und festlich, herb und köstlich zugleich war, stellte er mit Vorliebe den maurischen Henker dar, welcher nach einer Hinrichtung seinen Säbel abwischt, und die Tänzerin Salome,



welche mit lüsternem Lächeln auf die Enthauptung Johannes des Täufers wartet«.

Regnaults kurze Lebensgeschichte, vor allem aber seine brieflichen Aufzeichnungen lehren uns, dass er trotz grosser Gemüthstiefe als Künstler der spezifisch malerischen Anschauung folgte, welche nur die Oberfläche der Dinge streift. Seine Leidenschaft war nur Strohfeuer, sie kam nicht aus dem Grunde eines Feuergeistes herauf; nicht die verzehrende, aber immer sich erneuende Flamme des Genies war sein Leitstern, sondern die Caprice und die Nervosität, welche sein Auge unersättlich machten und ihn in ungemessene Fernen trieben. Geboren am 30. Oktober 1843 in Paris als der Sohn eines hervorragenden Chemikers, der später Direktor der Porzellanmanufaktur in Sèvres wurde, gab er schon frühzeitig Beweise eines ungewöhnlichen Talentes, indem er, wie Géricault, mit welchem er auch in seinem kurzen, meteorartigen Lebenslaufe und in der Kühnheit seiner realistischen Bestrebungen Aehnlichkeiten hat, Thiere, besonders Pferde zeichnete. Seine Schulstudien wurden jedoch durch den leidenschaftlichen Trieb zum Zeichnen nicht vernachlässigt. Als er sie beendet hatte, trat er in das Atelier von Lamothe, einem Schüler von Ingres. Hier erwarteten ihn nur Enttäuschungen, da die stilisirende Methode seines Lehrers den auf eigene Hand in den zoologischen Gärten und Thierställen gewonnenen Naturstudien entgegen lief. Sein Auge sehnte sich nach der Farbe, und er hielt sich deshalb mehr an die Coloristen des Louvre, Rubens, Tizian und Veronese, als an das freudlose und frostige Rezept seines Lehrers. So lange er sich aus Respekt an die Unterweisungen des letzteren hielt, gelang es ihm nicht, den römischen Preis zu erringen. Erst nachdem er zu Cabanel gegangen war, welcher den Individualitäten seiner Schüler freien Spielraum liess, drang er durch und erhielt den Preis für eine Composition »Thetis bringt die Waffen des Achilles«. Im Frühjahr 1867 begab er sich nach Rom; aber die ewige Stadt entsprach seinen Erwartungen bei weitem nicht. Hätte sein erster Besuch Venedig gegolten, so wäre sein unersättlicher Durst nach Farbe und Licht vorübergehend gestillt worden. Aber Rom mit seiner ernsten Schönheit, deren architektonisch-plastischer Charakter auch in der Landschaft und in den Menschen widerklingt, vermochte ihn nicht lange zu fesseln, obwohl er sich alle Mühe gab, wenigstens dem römischen Volksleben einige malerische oder doch für sein Streben nach Charakteristik dankbare Seiten abzugewinnen. Immerhin liess er sich von dem classischen Hauche der Villa Medici, welche damals unter Héberts Leitung stand, eine Zeitlang tragen. Ein Besuch, welchen er in Gemeinschaft von Collegen im Januar 1868 Neapel abstattete, um daselbst Zeuge eines



Vesuvausbruchs zu sein, scheint einen nachhaltigen Einfluss auf ihn geübt zu haben. Wie Fromentin verstand er es, ebenso glühend und leidenschaftlich wie mit dem Pinsel auch mit der Feder zu malen und seine Vesuvbesteigung mit brennenden Farben zu schildern. »Zum Lohn für unsere Anstrengungen befanden wir uns vor einem wahrhaft höllischen Schauspiel. Die Lava stieg kochend aus einer Art von Tunnel empor und floss wie ein Strom geschmolzenen Metalls dahin, welches eine weissliche Glut ausstrahlte. Auf Augenblicke hemmte sie ihren Lauf, hob sich dann zu wiederholten Malen empor wie die Brust eines schwer athmenden Riesen und jedes Mal liess sie wie tiefe Seufzer Schwefeldämpfe emporsteigen, welche der Wind weit von uns forttrieb. Ueber unseren Köpfen dehnte sich, einem grossen Federbusche vergleichbar, die von dem rothen Widerschein der Lava beleuchtete Dampfwolke aus. Alle zehn oder fünfzehn Sekunden spie der Krater eine pechschwarze Wolke aus, welche wie ein colossaler Baum emporstieg und als Aschenregen wieder herabfiel. Mitten aus dieser schwarzen Fontaine sprangen glühende Steine bis zu einer ziemlich beträchtlichen Höhe heraus, fielen wieder herab und rollten von den Abhängen des kleinen Kegels herunter. Es war ein Feuerwerksbouquet in grossem Stil, welches mit einem seinem Umfange entsprechenden Geprassel abgebrannt wurde.«

Seine Sehnsucht ging nun über das Meer hinaus, nach Spanien, nach Afrika, nach Marokko. In Briefen gab er seinen Wünschen und Träumen Gestalt. »Ich will die echten Mauren wieder erstehen lassen, reich und gross, schrecklich und wollüstig zugleich, wie man sie nur noch in der Vergangenheit sieht. Dann Tunis, dann Aegypten, dann Indien. Ich werde von Begeisterung zu Begeisterung steigen, ich werde mich mit Wundern berauschen, bis ich, vollkommen trunken und mit Visionen erfüllt, in unsere düstere und alltägliche Welt zurückfallen kann, ohne zu befürchten, dass meine Augen das glänzende Licht verlieren, welches sie zwei oder drei Jahre lang sehen sollen.« Regnault trug sich also bereits mit Plänen, welche nachmals der abenteuerliche Russe Wereschagin verwirklichte. Wenn Regnaults Laufbahn nicht ein so frühzeitiges Ende gefunden hätte, wäre er nach diesem Programme im günstigsten Falle ein Ethnograph mit dem Pinsel oder, wie sich Claretie treffend ausdrückt, »ein Universallexikon der Farbe« geworden. Da er sich durch einen Sturz vom Pferde und durch das römische Klima eine Erschütterung seiner Constitution zugezogen hatte, welche ihm gefährlich zu werden drohte, wurde die Erfüllung seiner Wünsche erleichtert. Im September 1868 begab er sich nach Spanien. Anfangs machte ihm die Rohheit der Stierkämpfe einen peinlichen Eindruck. Aber zu gleicher



Zeit wurde sein Auge durch die farbige Pracht der Costüme, welche die Picadores trugen, versöhnt, und er gewöhnte sich so schnell an diese grausamen Schauspiele, dass er den Plan fasste, eine Judith mit dem Haupte des Holofernes zu malen. Er suchte in Madrid mit Vorliebe die Locale auf, in welchen sich das niedrige Volk, Droschkenkutscher, Portiers und Obsthändler, vergnügten. »Schreckliche Physiognomien« bekam er da zu sehen, aber auch eine Volkssängerin Dolores, deren Altstimme, deren Mund und Lippen, deren Haare »geringelt wie Schlangen und von prächtigstem Schwarz« ihn derartig begeisterten, dass er sie als Modell für seine Judith benutzen wollte. Goyas charaktervolle Typen aus dem Volksleben haben ihn in erster Linie dazu veranlasst, sich mit den Gewohnheiten des Volkes vertraut zu machen. Daneben war er auch ein gern gesehener Gast in den Salons der vornehmen Gesellschaft, in welcher er einflussreiche Gönner fand, die seine Bekanntschaft mit dem General Prim vermittelten. Im Salon von 1868 hatte er bereits durch ein weibliches Portrait die Hoffnungen, welche man auf ihn gesetzt hatte, gerechtfertigt. Der Salon von 1869 führte ihn durch sein Reiterportrait des Generals Prim mit einem Schlage in die Reihe der gefeiertsten Maler Frankreichs.

Regnault war während der Revolution in Madrid geblieben und hatte mit Spannung die Ereignisse verfolgt, aus deren Mitte die Heldengestalt Juan Prims hervortrat, dessen romantisches Leben die leicht entzündliche Phantasie des jungen Malers in Flammen setzte. Er nannte in einem Briefe die Empörung der Spanier gegen die bourbonische Königin »eine Musterrevolution, die erste kluge und vernünftige Revolution, welche es gegeben hat«. Alles war glatt und ruhig abgelaufen; nicht ein Tropfen Bluts war geflossen. Aber darum war der Jubel nicht minder laut und eifrig, welcher den siegreichen Führer am 8. Oktober 1868 bei seinem Einzuge in Madrid empfing. Diesen Moment des grössten Enthusiasmus griff Regnault auf, nachdem er die Erlaubniss erhalten hatte, den General zu portraitiren. Prim war ein Mann von nur mittelgrosser Gestalt und von blasser Gesichtsfarbe, und deshalb bediente sich Regnault eines schon von den antiken Künstlern, von den grossen Bildhauern der Renaissance, von Donatello und Verrocchio, dann von dem grossen Maler des Landes, von Velasquez, mit Erfolg angewendeten Kunstgriffs. Er setzte die schmächtige Gestalt unbedeckten Hauptes auf einen mächtigen andalusischen Hengst von schwarzer Farbe und verlieh so dem Reiter den heroischen Charakter, welchen die Natur seinem Aeusseren versagt hatte. Die prächtigsten Pferde der königlichen Marställe waren dem Maler, der ohnehin mit der Natur des edlen Thieres auf das innigste vertraut war, zur



Verfügung gestellt worden. Er schlug sein Atelier in einer Wagenremise auf, in deren Nähe sich eine Reitbahn befand, in welcher ihm Stallknechte die Pferde vorritten, damit er ihre Bewegungen studiren konnte. Der Marschall hält auf einer Anhöhe, über welche ein leichter Wind streicht, der mit seinen Haaren und der Mähne des Pferdes spielt. Er hat mit kräftigem Ruck die Zügel angezogen, sein Körper neigt sich etwas nach rückwärts, und das ungeduldige Ross senkt, dem Drucke der Zügel wenn auch widerwillig gehorchend, sein stolzes Haupt. Die dunkelgrüne Uniform ist bestäubt. Aber kräftig und mit plastischer Ruhe heben sich Ross und Reiter von dem blauen Himmel und den farbigen, bewegten Gruppen des Hintergrundes ab. Von der Anhöhe herab bewegen sich nämlich die Soldaten der Revolutionsarmee der Ebene zu, wilde, abenteuerliche Gestalten, die einen in Uniformen, die anderen in malerischen Lumpen, wie sie der Zufall zusammengewürfelt hatte, und über ihnen flattern die bunten Fahnen in der Luft. Sie jauchzen ihrem Führer zu, welcher den Ruhepunkt, den sicheren Felsen in dieser bewegten Menge bildet. So gewann dieses Bildniss zugleich einen historischen Charakter. Aber der General selbst hatte für die grossen Absichten des Malers kein Verständniss und verweigerte ziemlich brüsk die Annahme des Portraits. Die Gründe, weshalb er es ablehnte, sind nicht ganz bekannt. Der Hauptgrund war jedenfalls der, dass der Marschall an der Soldateska im Hintergrunde Anstoss nahm, unter welcher sich auch catalonische Bauern mit Dreschflegeln befanden. Er, der feine Aristokrat, wollte nicht gern an den revolutionären Ursprung seiner Macht erinnert sein. Auch fühlte sich seine Vorliebe für militärische Accuratesse und Sauberkeit durch die nachlässige Tracht und Haltung, welche Regnault als durch die Situation begründet angenommen hatte, etwas verletzt. Er bestand auf einigen Aenderungen, und da sich Regnault nicht dazu verstehen wollte, behielt der Maler sein Bild. Man darf wohl sagen, zum Glück, da das Meisterwerk des jungen Künstlers, welches er durch seine späteren Arbeiten nicht wieder übertroffen hat, in eine öffentliche Sammlung, erst in den Luxembourg, dann in das Louvre gekommen ist und zugleich den Namen des Künstlers durch die Weltausstellungen von Wien und Paris allgemein bekannt gemacht hat. Es ist eine jener Schöpfungen vom Schlage des »Flosses der Medusa« und der »Barke des Dante«, vor denen man fühlt, dass in ihnen ein neuer Gedanke Gestalt gewonnen, dass in ihnen ein reformatorischer Geist sein erstes Wort gesprochen hat. Aber Regnaults fernere Laufbahn hat gezeigt, dass er mit jenen schöpferischen Genies nicht zu vergleichen ist, dass er ein Vulkan war, der wohl einmal eine Flammensäule emporstossen konnte, der aber damit seine Kraft



erschöpft hatte. Von Rom hatte er ein halb vollendetes Gemälde »Judith und Holofernes« mitgebracht, welches ihn unablässig beschäftigte, und daneben tauchte bereits der Gedanke an eine »Salome« auf.

Als Inhaber des römischen Preises hatte er die Verpflichtung, nicht nur alljährlich Proben von dem Fortgange seiner Studien, sondern auch eine Kopie nach dem Gemälde eines classischen Meisters abzusenden. Für diesen letztern Zweck wählte er das unter dem Namen »Las Lanzas« (die Lanzen) bekannte Bild des Velasquez im Museo del Prado in Madrid, welches, die Uebergabe von Breda darstellend, jenen Namen von den in die Höhe gerichteten Lanzen der Leibgarde Spinolas erhalten hat. Die Wahl dieses Gemäldes, welches einen historischen Vorgang einfach und schlicht erzählt, beweist, dass Regnault sich damals noch in der gleichsam epischen Stimmung befand, welche die Beschäftigung mit dem Bildnisse Prims in ihm, wenn auch nur vorübergehend, erzeugt hatte. Eine Kopie von diplomatischer Treue vermochte er freilich nicht zu liefern. Er nahm an, dass die Zeit dem ursprünglichen Glanze der Farben Abbruch gethan hätte, und malte das Bild so, wie er glaubte, dass es zu den Zeiten des Velasquez ausgesehen haben würde. Es steckte in ihm ein gutes Stück von dem leidenschaftlichen Eifer jener politischen Parteien, die man, je nach ihrem Vaterlande, Exaltados oder Progressionisten nennt. »In Spanien,« sagt Charles Blanc treffend, »ist er ebensosehr und vielleicht noch mehr Spanier, als es Ribera und Zurbaran waren, was die outrirten Aquarellen und die furios hingeworfenen Gemälde beweisen, welche rohe Arragonier, Maulthiertreiber von La Mancha, schwarzbraune Andalusier, Bewohnerinnen von Madrid und Basken darstellen. In Marokko ist er noch afrikanischer, noch mehr Araber, Beduine, Maure als Delacroix.« Im Frühling ging er wieder nach Rom zurück, um seine zurückgebliebenen Sachen für den Transport nach Spanien zu ordnen. Während dieser Zeit begann er seine »Salome«, welche der erste Schritt auf dem Wege war, den Regnault für den richtigen hielt. Es kam ihm gar nicht darauf an, den Vorgang nach der biblischen Ueberlieferung zu schildern. Er liess deshalb auch das Haupt Johannes des Täufers fort, das sich sonst die Maler, welche an dieser Scene Gefallen fanden, niemals haben entgehen lassen, und concentrirte das Interesse allein auf die Gestalt der Salome, in welcher er den Dämon der blutdürstigen Wollust mit einem infernalischen Raffinement personificirte. Diese Absicht des Künstlers trat mit der Zeit so sehr in den Vordergrund, dass er das ursprüngliche Motiv ganz vergass. »Salome ist ein Name,« schrieb er, »der nicht bizarr genug ist; ich möchte einen Namen haben, den Niemand aussprechen kann.« Im Anfang des August ging er zum zweiten Male nach Spanien und zwar



zunächst nach Alicante, wo er sich mit seinem Freunde Clairin eine Zeit lang aufhielt. Dann begaben sich beide nach Granada, und hier, im Angesichte der schimmernden Pracht der Alhambra, enthüllte sich seinen Augen die Welt, die er sich erträumt hatte. Damals stieg der erste Gedanke an die »Hinrichtung« in seiner Phantasie auf. Die Briefe, welche er unter dem Eindruck der maurischen Paläste schrieb, athmen eine orientalische Glut. Die Einsamkeit der Alhambra bezauberte ihn und Tage lang hielt er sich in ihren Hallen auf, um seine Studien zu machen*). Während eines Ausflugs nach Gibraltar hatte er jedoch einen Blick auf die afrikanische Küste geworfen, und fortan klammerte sich seine Sehnsucht, die ihn nirgends lange rasten liess, an dieses Land der ewigen Sonne. Der Gedanke an den Winter in Granada verursachte dem Künstler, der sein Leben lang fröstelte, Unbehagen, und sein ganzes Streben war darauf gerichtet, die künstlerischen Entwürfe, die er begonnen, in Afrika auszuführen. »Ich gestehe,« schrieb er noch während seines Aufenthalts in Spanien, »dass mir Italien im Vergleich zu Spanien trübe, zu sehr bekannt und verbraucht erschienen ist. Die Italiener, Männer sowohl wie Frauen, sind mir zum Ueberdruss; ihre Trachten kommen mir schwarz, langweilig, unharmonisch blendend vor. Welch ein Unterschied gegen Spanien, welches gleichwohl nur ein Uebergangsstadium, eine Zwischenstation ist! Der Osten ist es, der mir über Alles geht, den ich ersehne, den ich haben will. Ich glaube, dass ich dort allein zum Vollgefühl meiner Kraft gelangen werde.«

Im December 1869 ging er nach Tanger, wo er sich in einem maurischen Hause niederliess und auf einem mit Glas gedeckten Hofe sein Atelier aufschlug. Hier vollendete er zunächst seine »Salome«, welche bereits einen Käufer gefunden hatte, und schickte sie dann nach Paris, wo sie im Salon von 1870 zur Ausstellung gelangte. »Das Bildniss Prims ist ganz Spanien, die Salome der ganze Orient,« schrieb Theophil Gautier in seiner Begeisterung; »aber der moderne« hätte er hinzufügen können. Die Tochter der Herodias sitzt auf einem mit Elfenbein incrustirten, kastenartigen Möbel, wie man es heutzutage im Orient, in Aegypten und in der Türkei überall findet. Sie hat die Rechte nachlässig in die Seite gestemmt und umspannt mit der Linken einen Jatagan mit elfenbeinernem Griff, der in einem kupfernen, zur Aufnahme des Hauptes bestimmten Gefässe liegt. Um dieses auf den Knieen zu halten, hat sie die nackten, in kleinen Pantöffelchen steckenden Füsse etwas empor-

*) Zwei solcher Studien in Aquarell, der Eingang und das Innere des Saales der beiden Schwestern, befinden sich im Louvre.



gezogen. Das Gewand von durchsichtigem Goldstoff, welches von der rechten Schulter herabgesunken ist, lässt auch die Formen und die Fleischfarbe der Beine durchscheinen. Während hier alles auf sinnlichen Reiz berechnet ist, spiegelt das keineswegs schöne, von einer Fluth schwarzer Locken umrahmte Antlitz die Blutgier einer Tigerin, welche auf ihre Beute wartet, und die Lippen umspielt ein gedankenloses Lächeln, welches die abgestumpfte Dienerin der Wollust charakterisirt. »Obgleich sie auf ihren Knieen die Werkzeuge des Todes hält,« sagt Paul Mantz, »obgleich ihre Hand zerstreut mit dem Handschar spielt, denkt sie sich nichts, wie ein Thier voll wilder Grazie, welches gar nicht weiss, dass es reizend und fürchterlich zugleich ist.« Und Charles Blanc macht dazu die treffende, auch für die gesammte Kunstanschauung Regnaults gültige Bemerkung, dass er »aus der menschlichen Gestalt ein prächtiges Objekt, eine liebenswürdige und glänzende Pflanze, ein Kleinod wie jedes andere in dem allgemeinen Juwelenkasten« machte. Er behandelte das menschliche Wesen als gleichwerthig mit dem Tigerfell, auf welches Salome ihre Füsse gestellt hat, und mit dem gelben Stoffe des Hintergrundes, von welchem sich der Kopf gerade so abhebt wie das bunte Gewand und der mit grosser Sorgsamkeit gemalte Sitz. »Regnault malte mit gleicher Liebe ein lebendes Geschöpf oder ein Stück Zeug, ein weibliches Modell oder eine asiatische Faience.«

Dass Regnault, indem er diesen Weg einschlug, nicht etwa einem Instinkt folgte, sondern mit bewusster Absicht vorging, beweist das letzte Gemälde, welches ihm zu vollenden beschieden war, die »Hinrichtung ohne Urtheilsspruch unter den maurischen Königen in Granada«. Der Gedanke an ein solches Bild, in welchem er seine ganzen Alhambrastudien zusammenfassen wollte, hatte ihn schon während der letzten Monate des Jahres 1869 beschäftigt. Jetzt ging er, Ende März, noch ein drittes Mal nach Spanien, nach Sevilla und nach Granada, um seine Erinnerungen aufzufrischen und neue Studien zu machen. Ende Mai war er wieder in Tanger, voll Ungeduld, endlich sein Werk zu beginnen, welches die letzte seiner Sendungen als Stipendiat war und das in der Ausstellung der École des beaux-arts figuriren sollte. Er muss es in kurzer Zeit vollendet haben; denn es traf im Sommer in Paris ein, zu einer Zeit freilich, als Niemand an die Kunst und noch weniger an die Arbeiten der Kunstschüler dachte. Die Kriegserklärung an Preussen war eben erfolgt, und die Wogen der öffentlichen Aufregung überflutheten alle Interessen, die sich nicht unmittelbar an die Frage des Tages knüpften. Erst die nach dem Tode Regnaults im Jahre 1872 veranstaltete Ausstellung seines künstlerischen Nachlasses, seiner Aquarelle, Studien und Zeich-



nungen, lenkte die allgemeine Aufmerksamkeit auf das letzte Werk des Künstlers, der inzwischen zum nationalen Heros gestempelt worden war. Auf der obersten Stufe einer Treppe, die in das Innere eines Palastes im Stil der Alhambra führt, steht ein langer Maure. Sein brauner Kopf von welchem sich eine weisse Binde in schneidendem Contraste lostrennt, sieht wie aus Bronze gegossen aus. Sein Gewand hat, in merkwürdigem Widerspruch zu seinem blutigen Geschäfte, die zahme Farbe blasser Rosen. Mit dem Ausdruck vollkommener Gleichgültigkeit wischt er an seinem Gewande ein paar Blutstropfen von der Klinge seines Säbels ab, mit welchem er soeben das Haupt von dem Rumpfe einer prächtig in grüne Seide gekleideten Persönlichkeit abgeschlagen hat, die zu seinen Füssen zusammengestürzt ist. Der Kopf mit den schrecklich verdrehten Augen ist ein paar Stufen herabgerollt und hat auf dem weissen Marmor Lachen schwärzlich-rothen Blutes zurückgelassen, das, etwas frühzeitig, bereits geronnen ist. Auch der eben abgeschlagene Kopf anticipirt nach der Gewohnheit der französischen Maler in seinem graugrünen Leichenton bereits die Schrecken des Verwesung. Und zu diesem entsetzlichen Schauspiel, das durch die grellsten Farben für die Sinneswahrnehmung des Beschauers noch empfindlicher, verletzender und verstimmender gestaltet wird, der von Gold glitzernde Hintergrund mit seinen unruhig flimmernden Arabesken! Es ist ein Triumph malerischen Raffinements, wie ihn die moderne französische Schule nicht zum zweiten Mal davongetragen hat, aber ein Triumph auf Kosten der Schönheit und der Sittlichkeit, welche durch die nackte Darstellung menschlicher Brutalität aufs ärgste gefährdet wird. Selbst Claretie vermochte sich mit dieser »flimmernden Malerei« nicht zu befreunden, und Paul Mantz fasste sein Urtheil über dieses Bild dahin zusammen: »Dies Gemälde war in den Werken Regnaults ein neuer Beweis nach so vielen anderen, dass er die Dinge nur von ihrer malerischen Seite sah und sehen wollte, und dass er nicht bis in die Tiefe der Seele drang. Unzweifelhaft zeigt sich die Spur einer Idee in dem Portrait Prims; aber er gibt nichts mehr der Art in seiner Judith; in der Salome ist sie unfassbar; sehr wenig ist davon in der »Hinrichtung ohne Urtheilsspruch« zu finden. Das Dramatische war nicht die Domaine Regnaults, und obgleich die gütige Fee ihn verschwenderisch ausgestattet, hatte sie unter ihren Geschenken die Gabe der Thränen vergessen.«

Neben diesem Gemälde und der Salome entstanden während Regnaults Aufenthalt in Tanger noch mehrere Skizzen, von denen der »Auszug des Paschas von Tanger« und der »Aufbruch zur Fantasia« die bedeutendsten sind, und verschiedene Aquarelle, deren Farbenglanz mit der



Wirkung des Oelgemäldes wetteifert. Am reinsten aber entfaltet sich die ungewöhnliche technische Meisterschaft, die Regnault schon frühzeitig erworben hatte, in den gezeichneten Portraits. Die mit Bleistift und schwarzer Kreide gezeichneten Bildnisse des Orientmalers Bida, der Portraitmalerin Nélie Jacquemart und seiner Braut, der Tochter des Genremalers Breton, deren Liebe er noch kurz vor seinem Tode gewonnen hatte, scheinen das Urtheil Blancs zu bestätigen, welcher meint, dass der Zeichner Regnault den Sieg über den Maler davontrug.

Als die Kunde von den Niederlagen der französischen Armeen nach Tanger drang, litt es den heissblütigen Maler nicht mehr in seinem schönen, von Sonnenglut erfüllten Atelier. Er eilte in die Heimath und kam wenige Tage vor der Katastrophe von Sedan in Paris an. Nach der Proclamation der Republik liess er sich in eine Franctireurcompagnie aufnehmen, welche er sich ausgewählt hatte, weil der Kapitän einen malerischen Kopf besass. Bald widerte ihn aber die Rohheit seiner ihm an Bildung ungleichen Umgebung an, und als er eines Tages von einem seiner Waffengefährten eine brutale Aeusserung über den Leichnam eines eben gefallenen Kameraden hörte, trennte er sich von den Franctireurs. Es ist charakteristisch, dass der Maler der »Hinrichtung ohne Urtheilsspruch«, dessen Phantasie die schrecklichsten Greuelthaten der Vergangenheit wieder aufleben liess, im wirklichen Leben durch jede Rohheit auf das peinlichste berührt, auf das schwerste verletzt wurde. Mit Baudry, Boulanger und einigen anderen Künstlern trat Regnault nun in die neugebildeten Marschcompagnien ein und that als Soldat heroisch seine Pflicht. Der empfindliche Maler, der immer nach der Sonne des Südens strebte, hatte durch die Kälte des ungewöhnlich harten Winters schwer zu leiden. Aber kein Wort der Klage kam über seine Lippen. Sein leidenschaftlicher Patriotismus hatte ihn zum Philosophen gemacht, dessen Grundsätze auf einem Blatte, das man bei seiner Leiche fand, also formulirt waren: »Heute befiehlt uns die Republik, ein reines, ehrenhaftes und rechtschaffenes Leben zu führen, und wir sind verpflichtet, dem Vaterlande und über das Vaterland hinaus der freien Humanität den Tribut unseres Körpers und unserer Seele darzubringen. Was diese beiden zusammen schaffen können, sind wir jenen schuldig. Alle unsere Kräfte müssen wir zum Heile der grossen Familie beitragen, indem wir selbst die Gefühle der Ehre und die Liebe zur Arbeit bethätigen und sie bei den andern zu erwecken suchen.« Für die Wahrheit dieser seiner Ueberzeugung setzte er sein Blut ein. Am 19. Januar 1871, als die Franzosen den letzten Ausfall gegen Versailles unternahmen, fiel er, von einer preussischen Kugel in die linke Schläfe getroffen, als ein Opfer



seiner eigenen Tollkühnheit. Nachdem schon zum Rückzuge geblasen worden war und man ihn aufgefordert hatte, dem Signal Folge zu leisten, gab er zur Antwort, er wolle nur noch seine letzten Patronen abfeuern. Er schoss über eine Mauer des Parks von Buzenval hinweg, und als sein Kopf oberhalb der Mauer auftauchte, empfing er die todbringende Kugel. An demselben Tage, an welchem Jules Favre als Unterhändler im deutschen Hauptquartier in Versailles erschien, wurde Henri Regnault mit zweihundert Kameraden auf dem Père Lachaise bestattet.

Der zweite von den fünf Schülern Cabanels, die wir oben als die begabtesten und selbständigsten nannten, ist Jules *Bastien-Lepage* (geb. 1848). Schon im Jahr 1874 lenkte er mit dem »Portrait meines Grossvaters« im Salon durch sein energisches, rücksichtsloses Streben nach absoluter Naturwahrheit — die Franzosen nennen das »sincérité« (Aufrichtigkeit) — die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich. Trotz seines Freimuths wurde er bald ein geschätzter Portraitmaler, welcher nebenher auch Einzelfiguren, wie die »Communikantin«, malte. Er gehört zu denjenigen Künstlern, welche das versöhnende, dämpfende und abtönende Element der Luft in der Natur nicht sehen wollen oder nicht sehen können, sondern alles im vollsten, hellsten Lichte sehen. Er setzt die Lokalfarben unvermittelt nebeneinander und thut nichts, damit die Gestalten aus dem Hintergrunde herausgehoben werden. Er opfert bisweilen das Beiwerk, nur um in der Figur, auf welche es ihm ankommt, den Eindruck höchster Naturwahrheit zu erreichen. Wie aber sein 1879 im Salon ausgestelltes Portrait der Schauspielerin Sarah Bernhardt, welche selbst in der Malerei und in der Plastik herumdilettirt, ohne jedoch zu wirklich künstlerischen Erfolgen zu gelangen, beweist, verschmäht er es auch nicht, sein ernstes und achtungswerthes Streben in den Dienst der Caprice zu stellen und alle Thorheiten der Mode mit derselben Gewissenhaftigkeit nachzuahmen, wie die Runzeln und Falten eines Greisenantlitzes. Unter der geschmacklosen Toilette und der widerwärtigen Frisur verschwindet die an Holbein erinnernde, miniaturartige Feinheit der Malerei, welche auf das ganz im Profil gehaltene Angesicht und die Hände der Schauspielerin aufgewendet worden ist. Das Streben nach höchster Realität, welche das treibende Element in dem Schaffen des Künstlers bildet, lässt ihn nicht vor dem Trivialen zurückschrecken. Auf den Stoff kommt es ihm dabei nicht an. Wenn er nur Gelegenheit hat, die bewunderungswürdige Schärfe seiner Naturbeobachtung und Naturnachahmung zur Schau zu bringen. Da das bäuerliche Genre durch Millet und Breton stark in die Mode gekommen ist, trat auch Bastien-Lepage in die Reihe der Bauernmaler. 1879 stellte er auf dem Gemälde die »Oktoberzeit« zwei Frauen bei der Kartoffelernte dar,



wie er ein Jahr zuvor eine »Heuernte« gemalt hatte. 1880 war es eine »Jeanne d'Arc«, aber nicht als gottbegeisterte Jungfrau, welche dem französischen Heere mit der Oriflamme voraufzieht, sondern das einfache Hirtenmädchen, welches, im Antlitz den Ausdruck religiöser Schwärmerei zeigend, unter einem Baume sitzt und den überirdischen Eingebungen zu lauschen scheint, welche von den Gestalten mehrerer Heiligen im Hintergrunde ausgehen. Im Salon von 1881 erschien ein »alter Bettler«, welcher eine eben erhaltene Gabe in seinen Schubsack steckt, während ihn ein Kind durch den Spalt einer halbgeöffneten Hausthür ängstlich und mitleidsvoll betrachtet. 1882 malte er wieder in der Art Millets einen Holzsammler, welcher sich unter der Last eines Reisigbündels mühsam nach Hause schleppt, indess seine Begleiterin, ein niedliches Mädchen, sich bückt, um eine Blume zu pflücken. In den Figuren wie in der Landschaft derselbe Realismus, dem das Objekt gleichgiltig ist und den nur die naturalistische Mache interessirt, mag sie nun an edlen und erhabenen Stoffen erprobt werden oder an niedrigen und gemeinen. Mit Vorliebe werden freilich die letztern gewählt, weil die lautere Regelmässigkeit der Schönheit und Anmuth dem Realismus nicht einen gleich weiten Spielraum gewährt, wie die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen, in welchen das Hässliche und Triviale auftritt.

Henri *Gervex* (geb. 1848, der mit mythologischen Bildern begann (1874 Satyr mit einer Bacchantin spielend, im Luxembourg, 1875 Diana und Endymion), hat seit 1876 mit einer »Todtenschau im Hospital« das Gebiet des modernen Genres betreten. Auch er ist dabei dem verhängnissvollen Irrthum verfallen, dass das Genre mit gleichem Rechte lebensgrosse Figuren fordern dürfe, wie die Historie, nur damit er die Möglichkeit hat, den Glanz seiner Palette in einem helleren Lichte zu zeigen und durch die grossen Flächen leichter auf die Menge zu wirken. Bei der »bürgerlichen Trauung«, einem figurenreichen Bilde, auf welchem die modernen Damentoiletten das interessanteste sind, rechtfertigt sich dieser grosse Maafsstab durch die Bestimmung des Gemäldes, welches als Decoration für den Trauungssaal einer Pariser Mairie dient, nicht aber bei jener Scene aus Alfred de Mussets »Rolla«, bei deren Darstellung sich der Maler mit solcher Kühnheit über alle Schranken hinwegsetzte, dass die Jury des Salons von 1878 Anstand nahm, diese mit höchstem malerischen Raffinement ausgeführte Verherrlichung der unverhüllten Sinnlichkeit öffentlich auszustellen. An dem hohen Fenster des Schlafgemachs einer modernen Hetäre, in welches das bleiche Morgenlicht hineinfluthet, steht Rolla mit der Pistole in der Hand, im Begriff, seinem moralischen Bankerott auch die physische Vernichtung folgen zu lassen. Auf dem



schneeigen Pfühle des Bettes dehnt sich wollüstig, noch von Träumen befangen, die Dirne, mit welcher er die letzte Nacht seines Lebens zugebracht. Der finster brütende Wüstling bildet einen schneidigen Contrast zu dem sorglosen, im Traume lächelnden Mädchen, welches die völlig nackten weissen Glieder dehnt. Ueber das Ganze ist ein blasses Licht gegossen, welches die hellen Lokaltöne noch mehr hervorhebt. Durch die Lichtwirkung interessirte vornehmlich auch das grosse, ebenfalls zum Schmuck einer Pariser Mairie, der des XIV. Arrondissements, bestimmte Gemälde des Salons von 1882, welches einen Gegenstand von grosser wirthschaftlicher Bedeutung, aber von grosser Trivialität behandelt, nämlich das »Kanalbecken von La Villette«, in welchem halbnackte russige Arbeiter den Kohlenbedarf für Paris von den dort anlegenden Schiffen abladen. In diesen Ausläufern der Schule verflüchtigt sich der »Idealismus auf naturalistischer Grundlage«, den wir als die gemeinsame Eigenschaft der in diesem Abschnitte unserer Darstellung geschilderten Künstler bezeichnet haben, immer mehr zu jenem crassen Naturalismus, welcher in dem folgenden Kapitel charakterisirt werden soll.

Fernand *Cormon* (geb. 1845), der neben der Schule Cabanels auch den Unterricht Eugen Fromentins genossen hat, tritt mit Erfolg in die Fufsstapfen Regnaults, nachdem er im Salon von 1874 mit einer »Eifersucht im Serail« begonnen hatte, an welcher sich später Garnier zu seiner Variation desselben Themas begeisterte. Auf dem Bilde Cormons legt ein Eunuche den entseelten Körper einer weissen Sklavin, die er eben mit seinem Dolche durchbohrt hat, zu den Füssen einer braunen Odaliske nieder, welche mit wilder Freude das Opfer ihrer Rachsucht betrachtet. Im Jahre 1875 erhielt Cormon den Preis des Salons für den »Tod des Rawana«, eines indischen Königs, dessen Leichnam nach der Schilderung des Ramayana auf dem Schlachtfelde von seiner Favoritin und seinen übrigen Frauen gefunden wird. Eine Schaar wehklagender, halbnackter Weiber stürzt sich auf den von Wunden entstellten Leichnam. Andere wälzen sich in ihrem Schmerze auf dem Erdboden, und im Mittelgrund wird die Lieblingsfrau des Königs, die ohnmächtig zusammensinkt, von drei anderen Frauen aufrecht erhalten. Eine wüste und wilde Composition, deren beste Motive aus Delacroix' »Gemetzel von Chios« und aus Scheffers »Suliotischen Frauen« entlehnt waren, die nichtsdestoweniger aber zur Aufmunterung für den Künstler mit dem Preise des Salons gekrönt wurde. Wie vielen seiner Kunstgenossen, welche diesen Preis davontrugen, ist es auch Cormon nicht gelungen, jenes grausige Bild durch einen stärkeren Effekt zu übertrumpfen, ebensowenig wie Benjamin *Constant* (geb. 1845), dessen schöpferische und coloristische Kraft ungleich grösser ist, als die



Cormons, und der gleichwohl seinen »Einzug Mohamed II. in Konstantinopel 1453« (im Salon von 1876) nicht in den Schatten zu stellen vermochte, obwohl er inzwischen eine Reihe tüchtiger Bilder gemalt hat. Wie Regnault hat auch Constant seine Inspirationen direkt aus Spanien und Nordafrika geholt. Anfangs begnügte er sich mit Genrebildern aus dem Leben des modernen Orients (die maurischen Schlächter; marokkanische Gefangene; Haremsfrauen in Marokko). Diese Bilder zeigten unverkennbar den Einfluss Regnaults: dasselbe Streben nach grossem Farbenreichthum ohne Rücksicht auf edle Harmonie und dieselbe Freude an den intensivsten Lichtwirkungen. Im Jahre 1876 betrat Constant das Gebiet der grossen Historie mit jenem schon erwähnten Gemälde. Hinter dem Thore, durch welches der Khalif mit der grünen Fahne des Propheten auf milchweissem Rosse an der Spitze seiner Leibwache in das eroberte Konstantinopel einreitet, ist ein Leichenhaufen zusammengeschichtet, ein Denkmal des Todesmuths und der Verzweiflung, mit welchen die Christen ihr letztes Bollwerk vertheidigt haben. Fürchterlich zerhauene, mit fahler Leichenblässe überzogene Schädel mit weit auseinander klaffenden Wunden grinsen dem einziehenden Sieger aus den Ecken entgegen. Auf den Trümmern, welche den Boden bedecken, sieht man grosse Blutlachen, und bei jedem Schritte tritt das Ross des Khalifen auf einen Sterbenden. Der erste, über den die Hufe des Pferdes hinwegschreiten, ist ein christlicher Priester, der mit dem Kreuze in der Hand den Streitern der Kirche in den Tod voraufgegangen ist. Dieses Bild des Schreckens wirkt nicht etwa durch eine düstere, ernste Färbung versöhnend auf das Gemüth des Beschauers, sondern es ist in ein glänzendes fröhlich aufleuchtendes Colorit getaucht, welches zu dem traurigen Gegenstande in schroffem Widerspruch steht. Dieser Cardinalfehler ist eine gemeinsame Eigenschaft der modernen, immer mehr dem unverhüllten Naturalismus zusteuernden Historienmalerei Frankreichs, welche das poetische Element der Stimmung vollkommen ignorirt, mit dessen Hülfe die Romantiker selbst die grauenvollsten Scenen verklärt haben. Ohne diesen Schreckensapparat und dennoch wirksamer hatte Delacroix den »Einzug der Kreuzfahrer in Konstantinopel« geschildert, welcher Constant bei der Composition seines Bildes als Vorbild gedient hat. Weder seine »Favoriten des Emirs« (im Salon von 1879), zwei prächtige Panther, die von schwarzen Sklaven bewacht und bedient werden, noch seine »Tochter der Herodias« (Salon von 1881), welche mit unheimlicher Spannung wartet, dass sie von ihrer Mutter zum Tanze aufgerufen wird, noch endlich sein »Christus im Grabe« (Salon von 1882), welcher sich in der stumpfen Farbe sehr unvortheilhaft von den früheren Ge-



mälden des Künstlers unterschied, haben den »Einzug der Kreuzfahrer« überholt.

Bis zu welchen Verirrungen die Historienmaler gerathen, welche nach einer gewissen Grösse des Stils streben und auf Grund dieser Bestrebungen immer noch unter dem Banner des Idealismus zu kämpfen glauben, beweisen ausser den schon genannten Beispielen auch noch zwei grosse Gemälde des Salons von 1881, Ausgeburten einer erhitzten Phantasie, die nur das eine Gefühl des Abscheus erregten. Das eine derselben, von P. H. *Bréhan* gemalt, stellte ein Gastmahl des Mederkönigs Kyaxares dar, welcher beim Nachtisch die eingeladenen Anführer der Scythen von seinen Söldnern abschlachten lässt, das andere, von O. P. *Matthieu* (1845—1881), einem Schüler von Cogniet und Cabanel, gemalt, das »Fest des Heliogabal«, welcher zu seiner Zerstreuung nach Beendigung des Mahls halbverhungerte Löwen und Tiger auf seine Gäste hetzen lässt.

Regnault, Cormon und Constant haben uns auf die modernen Orientmaler geführt. Der vornehmste und genialste unter ihnen, welcher die Traditionen eines Delacroix, Decamps und Marilhat, besonders des letzteren, am reinsten erhalten und fortgebildet hat, ist Eugène *Fromentin* (1820—1876). Mit gleicher Meisterschaft wusste er den Pinsel und die Feder zu führen. Mit jenem vermochte er das kaum sichtbare Zittern der heissen Luft, das anscheinend Unfassbare in den Bewegungen der Atmosphäre auf die Leinwand zu bannen, mit dieser die schwierigsten kunstkritischen und technischen Analysen, die meist nur Sache des Gefühls sind und für welche viele vergebens nach einem Ausdruck ringen, in klare und präcise Worte zu fassen*). Geboren am 24. Oktober 1820 in La Rochelle, war er von seinem Vater für die Jurisprudenz bestimmt worden. Bald machten sich aber literarische Neigungen in dem jungen Manne so lebhaft geltend, dass er schon beschlossen hatte, sich der schriftstellerischen Laufbahn zu widmen. Erst am Ende des Jahres 1840 machte er Versuche im Zeichnen, und allmälig begann er, die Gemälde des Louvre zu studiren, wobei sich bereits in ihm eine entschiedene Vorliebe für die niederländische Malerei entwickelte. Im Jahr 1843 fasste er dann den endgültigen Entschluss, der ihn zur Kunst führte und zwar zur Landschaftsmalerei. Nach einigen Vorstudien trat er in das Atelier von

*) Louis Gonse, Eugène Fromentin peintre et écrivain. Paris 1881 (Eine musterhafte Monographie mit zahlreichen Abbildungen). — Ph. Burty, Les dessins d'Eugène Fromentin, Paris 1877. — Seine Schriften: Un été dans le Sahara, Paris 1857. Une année dans le Sahel, Paris 1859. — Illustrirte Ausgabe beider Werke: Eugène Fromentin, Sahara et Sahel. — Dominique (Roman). — Les maîtres d'autrefois. Paris 1876.



Louis Cabat ein, dessen wir schon oben (S. 67) als eines Künstlers gedacht haben, welcher als einer der ersten in Frankreich die Stimmungslandschaft im Sinne der Romantiker cultivirte. Während Cabat seine Motive jedoch meist aus der Umgebung von Paris wählte, machte Fromentin zunächst Studien in seiner Vaterstadt. Sein erstes Bild war denn auch eine »Meierei in der Umgegend von La Rochelle«, welche noch ganz in der Manier Cabats gehalten war. Es kam erst im Salon von 1847 zur Ausstellung. Inzwischen hatte sich aber bereits in dem jungen Künstler ein Umschwung vollzogen, durch welchen seine Kunst erst den Charakter der Selbstständigkeit und Originalität erhielt. Die von Marilhat im Salon von 1844 ausgestellte Bilderreihe aus Aegypten hatte einen so tiefen Eindruck auf ihn gemacht, dass er beschloss, einen ähnlichen Weg einzuschlagen. Neue Pfade suchend, begab er sich im Jahr 1842 nach Algier, und während eines kurzen Aufenthaltes in der Hauptstadt und in Blidah erschloss sich ihm die Welt, welche seinen malerischen Empfindungen am meisten zusagte. Die Frucht dieser ersten Reise war eine »Moschee bei Algier« und eine »Ansicht des Chiffapasses«, zwei Gemälde, die ebenfalls im Salon 1847 erschienen und in dem Bestreben, das »Wahre zu idealisiren«, deutlich den Einfluss Marilhats verriethen, welcher etwa bis zur Mitte der fünfziger Jahre im stetigen Wachsen blieb. »Er ahmt Marilhat nicht nach,« sagt Louis Gonse, »sondern er studirt ihn mit hingebendem Eifer.... Ihre beiden Naturen hatten Berührungspunkte.... Bei allen Beiden dieselbe Ausbildung des Auges und des Verstandes, dieselbe Tendenz, das Wahre zu idealisiren, was die Eigenthümlichkeit gebildeter Naturen ist, dasselbe Streben nach eleganten Linien und nach einem harmonischen Gleichgewicht, welches sich auf Grund eines ehrlichen, eindringlichen, aufmerksamen und höchst subtilen Studiums entwickelt, das ebensosehr das Detail wie das allgemeine Motiv in Betracht zieht. Das Wahre, sogar das absolute Wahre zu idealisiren, harmonisch und ausgeglichen zu gestalten, es mit einem Worte eine ausdrucksvolle Sprache reden zu lassen, das ist die Kunst der wahren Meister, das ist das Ziel, welches Fromentin beständig verfolgt hat, welches er vollkommen und einzig in seiner Art in seinen Büchern, oft in seinen Gemälden erreicht hat. Das Beispiel Marilhats hat nicht wenig dazu beigetragen, ihn auf jenem Wege zu bestärken, welcher gewissermafsen die Mitte zwischen der Unabhängigkeit und der Tradition hält.« Im Jahre 1848 unternahm er eine zweite Reise nach Algier, welche ihn bis nach Constantine und Biskra führte. Während des Monats Februar hielt er sich in der Oase Zaatcha auf. Auf diese Reise, deren Frucht sechszehn in den Salons von 1849 und 1850 ausgestellte Gemälde waren, kommt er in der Ein-



leitung zu dem »Sommer in der Sahara« zu sprechen. 1852 ging er dann zum dritten und letzten Male, von seiner Frau begleitet, nach Algier zurück. Die beiden, in Briefen niedergelegten Schilderungen »Sommer in der Sahara« und »Ein Jahr in Sahel« sind die literarischen Ergebnisse dieser letzten Reise nach dem Orient, welche seinen Ruhm als Schriftsteller begründet haben. Georges Sand und Sainte-Beuve waren die ersten, welche auf das ungewöhnliche descriptive Talent Formentins mit Wärme aufmerksam machten. Der Verleger Michel Lévy bewarb sich um eine Buchausgabe der in der »Revue de Paris« erschienenen Artikel, welche den »Sommer in der Sahara« bilden, und für das »Jahr in Sahel« thaten sich dem Neuling auf dem Gebiete der Literatur die Pforten der sonst schwer zugänglichen »Revue des deux mondes« auf. Nur die deutsche Literatur hat in Adalbert Stifter einen Schriftsteller von ähnlicher Begabung aufzuweisen, mit dem Unterschiede jedoch, dass Fromentin zugleich ein Entdecker war, der die afrikanische Wüste als der erste mit den Augen des Dichters und Künstlers zugleich ansah.

Unter seinen scharfen Blicken gewann der todte Boden der Wüste Leben und Bewegung, und mit der unnachsichtlich prüfenden Hand eines analysirenden Chemikers entzog er ihm das Wenige, was er an Farbe besass. Während er die einzelnen Elemente beschreibt, aus welchen sich die schweigende Natur zusammensetzt, gestaltet sich ihm das also auf synthetischem Wege Gefundene zu einem einheitlichen Bilde, welches auch vor den Augen des Lesers fertig dasteht, sobald der Schriftsteller seine Feder abgesetzt hat. In der Charakteristik Fromentins deckt sich der Maler mit dem Dichter in solchem Maafse, dass man den einen nicht ohne den andern schildern kann. Eine Seite aus dem »Sommer in der Sahara« ersetzt den Anblick eines seiner Bilder. Wie er langsam vorwärts tastend und mit Hülfe der gewähltesten, aber immer klarsten und präcisesten Ausdrücke gleichsam ciselirend und polirend einen Stein an den andern fügt, bis das Gesammtbild fertig ist, und wie er dann mit raschen Pinselstrichen noch einmal über das Ganze hinfährt und hie und da mit stärkerer Betonung eines individuellen Gefühlsreizes und einer persönlichen Empfindung einen Drucker aufsetzt, welcher dem Bilde den Charakter des Persönlichen aufprägt, das mag die Schilderung lehren, welche er einige Tage nach seinem Eintritt in die Wüste von dem Thale des Cheliff entwirft*). »Dieses Thal,« schreibt er, »oder viel-

*) Un été dans le Sahara p. 425 Die obige Uebersetzung kann natürlich nicht den Anspruch erheben, das Original zu ersetzen. Bei der Häufung synonymer oder fast synonymer Attribute, welche Fromentin liebt, muss man bei der Uebersetzung oft zu Umschreibungen greifen, welche der präcisen Ausdrucksweise des Originals nicht homogen sind.



mehr diese ungleichmässige, mit Feldsteinen bedeckte, von kleinen Hügeln durchschnittene und vom Cheliff durchfurchte Ebene ist sicherlich eines der überraschendsten Länder, die es giebt. Ich kenne nichts dergleichen, was eigenartiger gestaltet, stärker charakterisirt ist . . . Man stelle sich ein vollkommen sandiges, mit losen Steinen bedecktes Land vor, von dürren Winden gepeitscht und bis auf die Eingeweide verbrannt; eine mergelhaltige Erde, die glatt wie Thonerde und so blass ist, dass sie fast dem Auge leuchtet, und so trocken ist, dass sie ausgebrannt worden zu sein scheint; ohne die geringste Spur einer Cultur, ohne einen Grashalm, ohne eine Distel; Hügel mit dem Horizonte so gleichlaufend, als hätte sie eine Hand abgeflacht oder als wären sie von einer seltsamen Laune zu spitzen Zähnen ausgezackt worden, die sichelförmige Ausschnitte bilden; im Mittelpunkte enge Thäler, so rein und blank wie eine Tenne; bisweilen ein bizarr gestalteter Hügel, der, wenn es möglich ist, noch trostloser aussieht, mit einem formlosen Felsblock, der isolirt auf dem Gipfel liegt, wie aus der Luft herabgestürzt auf einen Haufen herabrutschender Kieselsteine; — und das alles, soweit das Auge reicht, weder roth, noch ganz gelb, noch schwarzbraun, sondern genau wie die Farbe des Löwenfells. Der Cheliff, welcher vierzig Meilen weiter im Westen ein schöner, ruhiger und wohlthätiger Fluss wird, ist hier ein gewundenes, in steile Ufer gezwängtes Rinnsal, aus welchem der Winter einen Giessbach macht und den die erste Gluth des Sommers bis auf den letzten Tropfen aufsaugt. Er hat sich in der weichen Mergelerde ein schlammiges Bett ausgehöhlt, welches wie ein Graben aussieht, und selbst in den Augenblicken seines höchsten Wasserstandes durchschneidet er dieses elende und von Durst verzehrte Thal, ohne es zu tränken. Seine scharfkantig geschnittenen Ufer sind dürr wie alles übrige. Kaum sieht man an diesen Ufern, wo sie dem Flussbett zugekehrt sind, einige wenige Oleanderwurzeln, welche den höchsten Stand des Wassers markiren, staubig, mit Schlamm und Schmutz bedeckt, Hitze ausstrahlend aus dem Grunde dieser engen Rinne, welche die Mittagssonne verbrennt. Weder Sommer noch Winter, weder die Sonne noch der Thau und der Regen, welche den sandigen und salzigen Boden der Wüste zum grünen bringen, vermögen etwas über ein solches Land. Alle Jahreszeiten sind ihm gleich nutzlos, und jede von ihnen bringt ihm nur Strafen.«

Dass Fromentin aber auch kräftigere Töne auf seiner Palette hatte, mag die Schilderung eines Nachtstücks im Stile Rembrandts beweisen, welche wir ebenfalls dem »Sommer in der Sahara« entnehmen. Fromentin und seine Begleiter hatten sich in der Nähe des arabischen Dorfes Boghari gelagert, welches den Nomaden als Mittelpunkt ihres Verkehrs dient.



Hier haben sich hübsche Mädchen aus verschiedenen Stämmen der Sahara angesiedelt, welche die Hin- und Herreisenden durch Tänze unterhalten und sonst ihr Glück zu machen suchen. »Fünf oder sechs Musikanten mit Tambourins und Flöten,« erzählt Fromentin, »ebensoviel verschleierte Frauen, begleitet von einer grossen Schaar Araber, welche sich selbst zu der Unterhaltung eingeladen hatten, erschienen endlich inmitten unserer Feuer, bildeten einen grossen Kreis herum, und der Tanz begann. Da war nichts von Delacroix. Jede Spur von Farbe war verschwunden, um einer Zeichnung Platz zu machen, die bald mit verworrenen Schatten betupft, bald von breiten Lichtstreifen durchzogen war, mit einer Phantasie, einer Kühnheit, einer effektvollen Furia ohne Gleichen. Es war etwas wie Rembrandts »Nachtwache« oder vielmehr wie eine seiner unvollendeten Radirungen. Köpfe, mit weissen Tüchern und gleichsam mit dem umgekehrten Ende des Grabstichels nach dem Leben herausgehoben. Arme ohne Körper, bewegliche Hände, deren Arme man nicht sah, leuchtende Augen und weisse Zähne in Köpfen, die kaum sichtbar waren, ein Stück Gewand, plötzlich vom Lichte erfasst, und von dem nichts weiter zu existiren schien, alles dieses tauchte rein willkürlich und zum Entsetzen capriciös aus einem undurchsichtigen, tintenschwarzen Schatten auf. Man wusste nicht, woher der betäubende Schall der Flöten kam, und vier lederne Tambourins, welche an der hellsten Stelle des Kreises wie grosse vergoldete Scheiben sichtbar waren, schienen sich von selbst zu bewegen und von selbst zu erdröhnen. Unser Feuer, welches man mit trockenen Zweigen unterhielt, prasselte und liess lange Rauchsäulen, mit leuchtenden Kohlenstücken vermischt, emporsteigen. Ausserhalb dieser seltsamen Scene sah man weder das Lager, noch Himmel und Erde; darüber, ringsumher, überall sah man nur das Schwarze, jenes absolut Schwarze, welches nur in dem erloschenen Auge des Blinden vorhanden sein soll.« Citiren wir endlich in Bezug auf dieses Schwarz eine Beobachtung, welche für das ungemein scharfe und durchdringende Auge des Malers charakteristisch ist. »Im Gegensatze zu dem, was man in Europa sieht, setzen sich hier die Bilder im Schatten zusammen mit einem dunkeln Centrum und mit hell beleuchteten Ecken. Es ist eine Art umgekehrter Rembrandt. Man kann sich nichts geheimnissvolleres denken. Du kennst diesen Schatten der Länder des Lichts. Er ist unbeschreiblich; es ist etwas dunkles und doch durchsichtiges, etwas klares und doch farbiges; man könnte ihn ein tiefes Wasser nennen. Es scheint schwarz zu sein, und wenn man das Auge hinein versenkt, ist man überrascht, darin klar zu sehen. Man denke sich die Sonne fort, und gerade dieser Schatten wird der Lichtspender sein. Die Figuren schwimmen darin wie in einer



Art von blonder Atmosphäre, welche die Contouren verschleiert. Man sehe jetzt, wie die Figuren darin sitzen: die weisslichen Gewänder verschwimmen mit den Mauern fast in eines zusammen; die nackten Füsse heben sich kaum von der Erde ab, und, abgesehen von dem Angesicht, welches sich braun von dem ungewissen Gesammttone absetzt, glaubt man Statuen aus versteinertem Schlamm vor sich zu haben, welche, wie die Häuser, durch die Sonne gebrannt sind.«

Nach Paris zurückgekehrt, begann Fromentin nunmehr seine zahlreichen Studien auszuarbeiten und zu Bildern zu gestalten. Die erste Serie derselben, sieben an der Zahl, erschien im Salon von 1857. Sie fanden zwar schnell ihre Käufer, aber erst der Salon von 1859 mit seinen fünf Gemälden war es, der Fromentins Ruhm auch als Maler begründete und ihm eine erste Medaille und das Kreuz des Ordens der Ehrenlegion eintrug. Das eine dieser Bilder, »schwarze Gaukler bei den Nomadenstämmen«, ist vielleicht durch jenes Schauspiel eines nächtlichen Tanzes inspirirt worden, dessen Schilderung wir nach Fromentin oben mitgetheilt haben, nur dass hier die Scene im hellen Tageslicht spielt, welches die grotesken Gestalten der tanzenden Neger von einem weissleuchtenden Hintergrunde abhebt. Die »Strafse Bab-el-Gharbi in Aghuat«, auf welcher die Mittagsgluth eines afrikanischen Junitages lastet, scheint sich als Bild erst aus der literarischen Beschreibung gelöst zu haben, welche Fromentin von dieser Brutstätte afrikanischer Hitze entwirft. »Gegen ein Uhr beginnt der Schatten sich schwach auf dem Steinpflaster zu markiren. Wenn man sitzt, hat man ihn noch nicht auf den Füssen; wenn man steht, streift die Sonne noch den Kopf. Man muss sich glatt gegen die Wand drücken und sich klein machen. Die Wärmeausstrahlung des Bodens und der Mauern ist furchtbar. Die Hunde stossen ein leises Geheul aus, wenn sie zufällig über dieses metallisch glühende Pflaster gehen. Alle der Sonne ausgesetzten Läden sind geschlossen. Das äuserste Ende der Strasse gegen Westen zu schwimmt in weisslicher Gluth. Man fühlt, dass die Luft unter einem schwachen Geräusch vibrirt, welches man für das Athmen der keuchenden Erde halten möchte. Allmälig sieht man aus den halbgeöffneten Thüren grosse, bleiche und finstre Gestalten heraustreten, in Weiss gekleidet und mit einer mehr ermatteten als nachdenklichen Miene. Sie zwinkern mit den Augen, senken die Köpfe und machen sich aus dem Schatten ihres Kopftuchs unter diesen senkrecht herabschiessenden Sonnenstrahlen ein Schutzdach für den ganzen Körper. Nach einander reihen sie sich an die Mauer, setzen oder legen sich hin, wenn sie einen Platz dazu finden. Es sind die Männer, die Brüder, die jungen Leute, welche so ihren Tag beschliessen. Sie haben ihn auf der



linken Seite des Pflasters begonnen und setzen ihn auf der rechten Seite fort. Das ist der einzige Unterschied, der zwischen ihrer Lebensweise am Morgen und am Abende besteht.« Das bedeutendste der Werke des Salons von 1859 war jedoch der »Saum einer Oase während des Sirocco«. Auf diesem Bilde zeigte sich einerseits in der gewaltigen, fast drei Viertheile der Leinwand einnehmenden, gelblichgrauen, schwer lastenden Staubwolke die erstaunliche Virtuosität Fromentins, das Unbeschreibliche darzustellen, in ihrem vollsten Glanze, andererseits aber auch schon das Bestreben, in einem neuen coloristischen System den vollendetsten Ausdruck für seine Intentionen zu suchen. Corot war es, der grosse »Harmonist«, in welchem er das Ideal seiner coloristischen Bestrebungen sah, und dem er auf dem Wege, die hart neben einander gestellten Lokalfarben durch eine Mannigfaltigkeit von grauen Tönen zu »harmonisiren«, zu versöhnen, eifrig nachfolgte. »Das Grau, das göttliche Grau Corots,« ruft Louis Gonse begeistert aus, »tritt in den Pinsel Fromentins, um die Linien zu umhüllen und weich zu machen. Das ist von da an, fast ohne dass er es gewahr wird, sein grosses Trachten. Für den Augenblick fühlt er erst instinktmässig den ganzen Werth desselben; später wird er mit der Feder, mit Worten und dem Pinsel sein beredter Apostel. Die verschiedenen Abstufungen von Grau, das Silber-, Amethyst- oder Türkisengrau, schleichen sich in sein Colorit ein, um die Zartheit desselben zu verdoppeln, aber ohne ihm etwas von seiner ursprünglichen Energie zu nehmen. Das wohlthätige Grau ist die Luft, die Umhüllung, die weiche Atmosphäre«, also dasjenige poetische Element, welches Realisten wie Fromentin und Millet von den groben Naturalisten der modernsten Schule unterscheidet.

Seit dem Jahre 1861, wo sich dieser Umschwung in seiner coloristischen Methode bereits vollzogen hatte, beginnt er auch, den Figuren auf seinen Gemälden eine grössere Bedeutung zu geben und sie über die blosse Staffage zu einer mehr genrebildlichen Darstellung zu erheben. Neben der menschlichen Figur war es vorzugsweise das Pferd, welches ihn interessirte, das feurige arabische Ross, dessen Tugenden er nicht begeistert genug zu schildern weiss. Einen desto grösseren Schmerz bereitete ihm die immer stärker zur Geltung kommende Ueberzeugung, dass sein zeichnerisches Talent in Folge mangelhafter, zu spät begonnener Uebung nicht mit seinen Absichten gleichen Schritt hielt. Gleichwohl sind gerade diese afrikanischen Landschaften mit Figuren, welche das Ganze beherrschend in den Vordergrund treten, seine Meisterwerke. Die Reihe derselben beginnt mit den »Courieren aus dem Land der Ouled Nayls« (1861, im Luxembourg), welche zur Frühjahrszeit über eine mit



Gras und Blumen bedeckte Ebene an einem einsamen Baume vorübersprengen. Im Jahre 1863 folgte dann das »arabische Bivouac bei Tagesanbruch«, der »arabische Falkenjäger«, welcher auf seinem edlen Renner über die Wüste fliegt, während zwei Falken über dem hoch erhobenen rechten Arm an der Leine flattern, und die »Falkenbeize in Algier«. Falkenjäger und Falkenjagden hat er öfters dargestellt. Boten sie ihm doch Gelegenheit, sein Lieblingsthier in dem vollen Aufwande seiner Kraft zu zeigen und durch die silbergraue oder weisse Farbe der Pferde zu den feinsten und zartesten Tonstimmungen zu gelangen. Auf der »Falkenbeize in Algier« (im Luxembourg), auch »La curée« genannt, weil den Falken das Jagdrecht gelassen wird, treten die Figuren so stark in den Vordergrund, dass das Gemälde mehr auf den Charakter eines Genrebildes als auf den einer Landschaft Anspruch erheben darf. Hier bildet ein milchweisses Ross die Dominante des Tons, der sich alle übrigen Farbentöne unterordnen. Man wird an die besten Gemälde von Wouwerman erinnert, nur dass Fromentin ungleich vornehmer als der Niederländer ist. Aus jedem seiner feinen, auf das innigste mit einander verschmolzenen Pinselstriche leuchtet die Begeisterung für die stolzen Araber, welche mit ihren edeln Thieren verwachsen sind, wie die Rossmenschen der griechischen Sage. Wenn er diese unübertrefflichen Reiter sich auf den Ebenen Algiers umhertummeln sah, mochte er wohl an die Centauren des Alterthums erinnert werden, und so entstand jenes merkwürdige Gemälde vom Salon von 1868: »Männliche und weibliche Centauren sich im Bogenschiefsen übend.« Es ist der erste Versuch Fromentins, sich von der Stufe des Landschaftsmalers und des »Anecdotenerzählers« zu der vermeintlich höheren des Historienmalers emporzuschwingen, ein Versuch, dem nur noch zwei oder drei andere folgten, da der Tod den Meister verhinderte, weiter einem Ideale nachzustreben, welches ausserhalb der Grenzen seiner Begabung lag. Dass er neben der Schilderung von solchen Jagden, denen noch die »Reiherjagd« von 1865 hinzuzufügen ist, auch wieder zur malerischen Darstellung atmosphärischer Erscheinungen zurückkehrte, beweist der »Windstofs in den Ebenen von Alfa«, von welchem — es ist der Chamsin — drei Reiter überrascht werden, welche sich resignirend in ihre Burnusse hüllen. Immer wieder zeigte sich, dass Fromentin, wie kein anderer vor ihm, jene unendlichen Vielheiten von Luft und Licht, von Staub und Dunst, von ungewissen und verschwebenden Farben, von Reflexen und Vibrationen, welche wir unter dem Gesammtnamen Atmosphäre und Himmel bgreifen, studirt und für die Malerei erreichbar und darstellungsfähig gemacht hatte. Die virtuoseste seiner Leistungen in Bezug auf das Festhalten blitzartig vorübergehender Farben-



visionen brachte jedoch erst der Salon von 1869, in welchem man neben einem »Halt der Maulthiertreiber« eine »Fantasia in Algier« sah, eines jener glänzenden equestrischen Schauspiele, in welchem die Araber ihre Reiterkunststücke zu produciren lieben. Auf diesem Bilde schwang sich Fromentin zu einer Meisterschaft empor, die weder vor ihm Delacroix erreicht hatte, noch nach ihm Regnault gelingen wollte. Auch hier war der Schriftsteller wieder dem Maler voraufgegangen, welchem der erstere in dem »Jahre in Sahel« den Stoff in folgenden Worten geliefert hatte: »Stelle dir das grösste Ungestüm in der Regellosigkeit, das Unerreichbarste in der Schnelligkeit, das Strahlendste an grellen, von der Sonne getroffenen Farben vor. Stelle dir vor das Blitzen der Waffen, das Funkeln des Lichts auf allen diesen, in vollster Bewegung befindlichen Gruppen, die durch den Ritt aufgelösten Haïks (Kopftücher), das Rascheln des Windes in den Gewändern, den wie der Blitz vorüberfliegenden Glanz so vieler leuchtender Dinge, des lebhaften Roth, des feurigen Orange, des kalten Weiss, welches vom Grau des Himmels überfluthet wurde, die Sattel von Sammet, die Sattel von Gold, den Aufputz am Zaum der Pferde, die mit Stickereien besäten Scheuklappen, das Vorderzeug, die Zügel, das schweissbenetzte oder von Schaum triefende Gebifs. Füge zu dieser Fülle der Gesichte, die für die Augen bestimmt sind, noch den betäubenderen Lärm von dem, was man hört, hinzu, die Rufe der Reiter, das Geschrei der Frauen, das Knallen des Pulvers, den furchtbaren Galopp der mit vollster Kraft ausgreifenden Pferde, das Klingen und Klirren von tausend und aber tausend einen Ton von sich gebenden Dingen. Gieb der Scene ihren wirklichen Rahmen, ruhig und licht, nur ein wenig vom Staube verschleiert, und du wirst einen Einblick haben in das Durcheinander einer Veranstaltung, die fröhlich wie ein Fest und berauschend wie der Krieg ist, in das blendende Schauspiel, welches man eine arabische Fantasia nennt.«

Im Oktober 1869 begleitete Fromentin die französische Commission, welche zur Eröffnung des Suezkanals eingeladen war, nach Aegypten. Er benutzte diese Gelegenheit zu einer flüchtigen Reise nach Oberägypten. Im Anfang des Dezembers war er wieder in Frankreich. Gleichwohl hatte dieser kurze und hastige Ausflug dem arbeitsamen, rastlos thätigen Manne genügt, eine Anzahl von Studien heimzubringen, welche ihm mit Hülfe seines bewunderungswürdigen Gedächtnisses das ausreichende Material zu einer Reihe von Gemälden boten, die den besten seiner afrikanischen an die Seite zu setzen sind. Wie auf diesen brachte er auch auf den ägyptischen Bildern die Natur in den innigsten Zusammenhang mit Mensch und Thier, so dass sich der ethnographische Charakter



in allen Erscheinungsformen mit gleicher Kraft und Schärfe ausspricht. Die Wasser schöpfenden Fellachen an den »Ufern des Nils«, in dessen glatter, silberner, von violetten Reflexen überhauchter Fluth sich eine Büffelheerde tummelt, gehören zu den vollkommensten Schöpfungen des Fromentinschen Pinsels und zu den feinsten Offenbarungen seines Farbensinns. Noch auf ein drittes Gebiet setzte er seinen Fuss, um es seiner Palette dienstbar zu machen. Im Jahr 1870 ging er nach Venedig. Sein Aufenthalt war jedoch nur ein kurzer, da die Nachricht von den ersten Niederlagen Frankreichs ihn nach Paris zurückrief, von wo er seine Familie in Sicherheit brachte. So beschränkte sich denn die Frucht dieser Reise auf zwei Gemälde, eine Ansicht vom »Canale Grande« und vom »Molo«, die bei der Vorliebe Fromentins für graue Töne und Halbtinten, unbeschadet ihrer Wahrheit, auf das durch die romantischen Uebertreibungen eines Ziem verwöhnte Pariser Publikum keinen Eindruck machten.

Den letzten grossen Erfolg, der Fromentin zu erreichen beschieden war, verdankte er wie den ersten dem Schriftsteller. Im Juli 1875 machte er eine Reise durch Belgien und Holland, welche dem Studium der grossen Meister gewidmet war. Er besuchte Brüssel, Antwerpen, Mecheln, Gent, Brügge, den Haag, Amsterdam und Harlem und machte unmittelbar vor den Gemälden seine Notizen, die er des Abends im Hotel zusammentrug und redigirte. Im Jahre 1876 erschien diese Sammlung von Studien unter dem Titel: »Les maîtres d'autrefois« und erregte ein noch grösseres Aufsehen, als seine afrikanischen Naturschilderungen, weil sich noch kein Schriftsteller vor ihm auf das Gebiet einer Analyse von Kunstwerken gewagt hatte, die, von einer detaillirten Beschreibung der technischen Prozeduren ausgehend, sich zu einer vollen Würdigung des geistigen Inhalts erhebt. Wir bewundern hier das Walten desselben Scharfsinns, welcher in die unentdeckten Mysterien der Wüstennatur eindrang. Wie dort der schweigenden Sphinx entrang er hier den grossen Meistern Belgiens und Hollands die Geheimnisse ihrer Palette, ermittelte er die verborgensten Wege ihres Pinsels. Wie ein Triumphator schreitet sein divinatorisches Genie durch das ganze Buch: die Fackel seines hellen Blicks leuchtet in die verstecktesten Winkel des Rembrandtschen Helldunkels und mit der unerbittlichen Sonde des Chirurgen untersucht er das Fundament der Rembrandtschen Grösse, um endlich zu dem Schlusse zu gelangen, dass diese Grösse auf schwachen Füssen steht.

Fromentin sollte sich an dem glänzenden und berechtigten Erfolge seiner Arbeit nicht mehr lange erfreuen. Durch seine angestrengte Thätigkeit waren seine Kräfte in solchem Maafse erschöpft, dass er, ohne längere



Krankheit, am 27. August 1876 einem durch ein Geschwür hervorgerufenen Fieberanfall erlag. Obwohl Fromentin niemals Schüler gehabt hat, ist er trotzdem von unverkennbarem Einfluss auf jüngere Maler gewesen. Louis Gonse nennt besonders Henry Lévy, Humbert und Cormon; aber sein Einfluss lässt sich noch über diesen engeren Kreis verfolgen. Fromentin gehört zu der Kette von Orientmalern, die mit Delacroix, Decamps und Marilhat beginnt. Sie alle haben einzelne Züge zu jener Physiognomie geliefert, welche die jüngere französische Orientmalerei aufzuweisen hat.

In jener Reihe von älteren Gliedern darf auch der Zeichner Alexander *Bida* (geb. 1823), ein Schüler von Delacroix, seinen Platz beanspruchen. Er hat die These Horace Vernets, welcher in den modernen Arabern die bis auf den heutigen Tag in ihrer Ursprünglichkeit völlig erhaltenen Typen der biblischen Figuren sah, in ein mit äusserster Consequenz ausgebildetes System gebracht. Schon bevor Horace Vernet seine Ansichten in einer Denkschrift vor der Akademie begründete, unternahm Bida eine Reise nach dem Orient, nach Konstantinopel und Palästina, wo er sich zwei Jahre lang (1844—1846) aufhielt und ethnographische wie landschaftliche Studien machte. Er begann mit Darstellungen aus dem orientalischen Leben in der Art Decamps, nur dass er sich dabei auf den Zeichenstift, die Kreide und die schwarze Tusche beschränkte. Diese anscheinend mit geringen Mitteln operirende Technik wusste er allmälig zu einem solchen Raffinement auszubilden, dass er der orientalischen Natur nichts von ihrem Sonnenlichte schuldig blieb und seine Zeichnungen in Stimmung und Ton einen durchaus farbigen Eindruck machten. Er ist ein scharfer, aber durchaus kühler Beobachter der Natur, der das Gesehene mit einer streng abgewogenen Objektivität wiedergibt. Scenen wie das »arabische Kaffeehaus«, die »Rückkehr von Mekka«, eine »Schachpartie«, dss »Morgengebet« sind Schilderungen aus dem Volksleben von urkundlichem Werth. In derselben Art behandelte er denn auch Motive aus der Bibel. Der »Auszug und die Rückkehr des verlorenen Sohnes« und die Illustrationen zum Buche Ruth (1876) zeigen sowohl in der Tracht und in dem Typus der Figuren, wie in der sie umgebenden Architektur den Charakter des modernen Orients so deutlich, dass man auf den ersten Blick nicht an biblische Scenen denkt. Die vornehme Ruhe, welche auf allen Zeichnungen Bidas liegt und ihnen gleichsam das Gepräge des Stils verleiht, harmonirt jedoch so vollkommen mit dem naiven Charakter der biblischen Erzählungen, besonders mit denen des neuen Testaments, dass sich schon aus diesem glücklichen Zusammentreffen der grosse Erfolg dieser Schöpfungen erklärt, von denen die zu den vier Evangelien



noch durch die Interpretation von vorzüglichen Radirern wie Flameng unterstützt wurden. Cyklische Darstellungen aus neuerer Zeit sind die Illustrationen zur Geschichte des Joseph und zum Buche Esther. Unter seinen früheren Werken sind die berühmtesten die »Juden von Jerusalem im Gebet vor der salomonischen Mauer« (1857) und die »Niedermetzelung der Mameluken« (1867). Auf dem letzteren Bilde, welches die der Vernichtung Geweihten in einem engen Hofe, von ihren Würgern überfallen, mit allen Scenen des Schreckens darstellt, entfaltete Bida eine Kühnheit in den Bewegungen, eine Mannigfaltigkeit des Ausdrucks und eine dramatische Kraft der Schilderung, welche daran erinnert, dass er zu den wenigen gehört hat, die sich der Lehre Delacroix' erfreuen durften. Ganz im Gegensatze dazu stehen die Zeichnungen zu den Werken Alfred de Mussets, welche ebenfalls in Kupfer gestochen worden sind. Das kühle Naturel des Künstlers hat nicht die geringste Verwandtschaft mit der leidenschaftlichen Gluth des Dichters, welche nur durch die graziöse Leichtigkeit seiner Form vor dem Ausbruch bewahrt wird, welche unter einer durchsichtigen Hülle schlummert, wie das im Innern eines Vulkanes wüthende Feuer unter einer dünnen Erdkruste. Bida ging den Charakteren des Dichters bei weitem nicht auf den Grund: er begnügte sich mit einer genauen Wiedergabe der jeweiligen Tracht, mit einer überaus reinen und präcisen Zeichnung und jenen magischen Lichtreizen, welche auf allen seinen Compositionen für den Mangel an geistigem Gehalt entschädigen müssen.

Von einer ähnlichen Absicht wie Bida ist auch Gustav *Doré* (1832 bis 1882), der sich fast auf allen Gebieten der bildenden Künste versuchte, vornehmlich aber durch seine zahllosen Zeichnungen zu einem Weltruf gekommen ist, bei seinen, in allen Ländern verbreiteten Bibelillustrationen ausgegangen. Als dieselben im Jahre 1865 erschienen, befand sich der fruchtbare Zeichner bereits auf der Höhe seines Ruhms und seiner Popularität, die er sich in dem kurzen Zeitraum von einem Jahrzehnt durch die Illustrationen zu Rabelais, zu Eugène Sues »Ewigem Juden«, zu Balzacs Contes drolâtiques, zu Dantes »Göttlicher Komödie«, zu Perraults Märchen, zum Don Quixote u. a. m. erworben hatte. In Strassburg am 6. Januar 1832 geboren, kam er noch als Knabe nach Paris, wo sich sein ganz durch eigene Kraft entwickeltes und gepflegtes Talent schon frühzeitig mit solcher Entschiedenheit zeigte, dass er als sechszehnjähriger Jüngling am »Journal pour rire« mitarbeitete und auch in den Salons Federzeichnungen, meist Landschaften, auszustellen begann. Der Sinn für die Landschaft war in seiner künstlerischen Individualität am stärksten ausgeprägt, und Landschaften blieben auch während der ganzen Zeit seines Lebens die reifsten und reinsten Erzeugnisse seiner



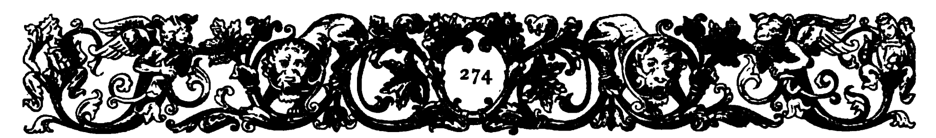
fruchtbaren Schöpferkraft, weil sich bei der Landschaft die Sicherheit und Schärfe der Formengebung, die Präcision des Strichs, die Genauigkeit der Zeichnung am ehesten vermissen lässt, ohne dass der Gesammteindruck gestört wird. In seinen Landschaften war auch das phantastisch-dämonische Element, welches den wesentlichsten Charakterzug seiner Kunst ausmachte, am besten angebracht, zumal diese Landschaften nur selten wirkliche Portraits der Natur, sondern meist Gebilde seiner unerschöpflichen Phantasie waren. Der menschlichen Gestalt gegenüber war seine Situation ungleich schwieriger. Hier machte sich denn doch der Mangel einer gründlichen Schulung so empfindlich geltend, dass Doré mit der Zeit einem unerträglichen Manierismus anheimfiel. Er behandelte schliesslich die menschlichen Figuren in seinen Zeichnungen wie seine phantastischen Bäume und Felsen, wie die abenteuerlich gewundenen Baumwurzeln, die ihre Herkunft aus Armidens Zaubergärten niemals verleugnen können. Die Umrisse der Figuren verflüchtigen sich in krause Linien, welche aussehen, als hätte sie ein Greis mit zitternder Hand hingeschrieben. Unter dem bizarren Faltenwurf der Kleider lässt sich die Existenz eines soliden Knochengerüstes nicht vermuthen und ebensowenig unter den schwammigen Fleischmassen, wenn er nackte Figuren zeichnet. Während Dantes göttliche Komödie und selbst die Bibel noch ihm Motive boten, welche dem phantastischen Zuge seines Geistes verwandt waren, vermochte er in den Illustrationen zu den Fabeln Lafontaines (1867) nicht den naiven Ton des Dichters zu treffen. In schroffem Gegensatze zu dem leicht perlenden, wie ein Bächlein dahinschlüpfenden Geplauder des geistvollen Poeten fuhr Doré das schwere Geschütz seiner Mondscheinlandschaften und seiner grotesken Nachtstücke auf. Wo Lafontaine sich mit einer kurzen Andeutung, mit einem epigrammatischen Satze begnügte, haspelte Doré aus dem bodenlosen Brunnen seiner Phantasie eine pompöse Darstellung nach der anderen empor, welche immer nur eine Variante ihrer Vorgängerin war. In seinen Illustrationen zu Ariostos rasendem Roland verirrte sich seine Phantasie vollends in das Gebiet des Grotesk-Komischen, da man diese abenteuerlichen Gebilde eines jeder vernünftigen Form Hohn sprechenden Zeichenstiftes nicht mehr ernsthaft nehmen kann. Man wird durch diese krankhaften Ausgeburten eines überreizten Hirns so peinlich berührt, dass man auf den Gedanken kommt, bereits die letzten Anstrengungen eines zerstörten Geistes vor sich zu sehen. Als Doré am 23. Januar 1883 aus dem Leben schied, hatte er das kleine Geld, in welches er das Gold seiner Phantasie umgewechselt hatte, bis auf den letzten Heller ausgegeben.

Anders als Bida, der die engen Grenzen seines Talentes wohl er-



kannte, wurde Doré durch seinen brennenden Ehrgeiz auch zur Malerei grossen Stils getrieben. Hier suchte er dadurch zu blenden, dass er seinen flüchtigen Pinsel sich auf kolossalen Flächen tummeln liess, sei es, dass er seine Stoffe aus der antiken Mythologie (die Titanen, Tod des Orpheus) oder aus der Bibel und der Märtyrergeschichte (Moses vor Pharao, Christi Einzug in Jerusalem, Christus zum Tode verurtheilt, Himmelfahrt Christi, die Leichen der Märtyrer im Cirkus) schöpfte. Auch er zollte dabei seinen Tribut der Schreckens-, Blut- und Leichenmalerei. Jene »Märtyrer im Cirkus« z. B. (Salon von 1874) sind ein schauerliches Stillleben: die Zuschauer haben, befriedigt von dem blutigen Schauspiel, längst die Sitzreihen des Amphitheaters verlassen. Die Nacht ist hereingebrochen, und ein klarer Sternenhimmel spannt sich über die Leichenhaufen, mit denen die Arena bedeckt ist. Es sind todte Christen, die, von Löwen, Tigern und andern wilden Bestien zerfleischt, in ihrem Blute schwimmen. Schon bis zum Ueberdruss gesättigt und zu scheusslichen Klumpen geballt, liegen die Thiere auf den Leichen umher. Nur ein unersättlicher Tiger schlägt noch seine Pranke in den zuckenden Leib einer jungen Märtyrerin. Da öffnet sich der Himmel und, von grünem Glanze umflossen, der sich gleichmäfsig auf die Menschen und die Bestien ergiesst, schwebt eine Schaar von Engeln herab, in den Händen die Siegespalmen der Märtyrer tragend. Auf dem »Ecce homo« (im Salon von 1878) steht Christus mit der Dornenkrone auf dem blutenden Haupte vor der Mitte eines Palastes hoch auf der obersten Stufe einer Treppe, welche das Centrum des Gemäldes einnimmt und den Heiland von dem unten lärmenden Volke trennt. Nicht das mindeste Geschick in der Composition und keine Spur von Geschmack in der Anordnung. Auf dem »Moses vor Pharao« in demselben Salon — der Führer der Israeliten verhängt die Blutplage über die Aegypter — sah man im Vordergrunde Männer, Frauen und Kinder im Blute ertrinken. Auch als Landschaftsmaler hatte sich Doré, bei seinen Landsleuten wenigstens, keiner grossen Erfolge zu rühmen. Seine mangelhafte Detailkenntniss suchte er durch eine romantische Beleuchtung zu verschleiern, und dazu war ihm besonders das Alpenglühen willkommen, welches selten auf seinen, im übrigen wenig charakteristischen Ansichten aus dem Hochgebirge fehlte.

Den reinsten künstlerischen Erfolg hat er auf dem Gebiete der decorativen Plastik mit einer kolossalen, für den Bronzeguss gedachten Vase auf der Weltausstellung von 1878 davongetragen. Seine Phantasie ging zwar auch hier wiederum über die Grenzen des plastisch Darstellbaren hinaus; aber sie hielt sich wenigstens in den Grenzen der Anmuth, Schönheit und selbst einer gewissen Naturwahrheit. Am Fusse und am Bauche



des mit Weinlaub und Trauben umrankten Gefässes tummelt sich eine grosse Zahl von geflügelten Genien, Satyrn und Bacchantinnen, welche in buntem Wettlauf nach oben streben. Während die einen mit grossen Eidechsen und anderem Gethier Fährlichkeiten zu bestehen haben, purzeln andere gar aus ihrer mühsam errungenen Position wieder herab. Oben auf dem Rande des Halses sitzen bereits ein paar geflügelte Bürschchen, welche anderen emporhelfen. Wie sehr man auch diese capriziöse Decoration vom streng tektonischen Standpunkte aus verurtheilen muss, da sie mit dem Charakter des Gefässes im Widerspruch steht, so muss doch dem Reichthum der Erfindung und der Zartheit in der Ausführung der nackten Figürchen volle Anerkennung gezollt werden. Sobald sich aber Doré in der Plastik an lebensgrosse oder überlebensgrosse Figuren machte, versagte seine Kraft, und es offenbarte sich der alte Zwiespalt zwischen Inhalt und Form. Seine Sucht nach Bizarrerien verliess ihn auch hier nicht. So schuf er einmal die Personification der »Nacht«, deren Haupt durch einen Ring von Gasflammen erleuchtet werden sollte.

Der dritte der drei Meister, welche den Charakter der modernen französischen Historienmalerei nach der technischen Seite und in Bezug auf ihren Inhalt bestimmt haben, ist Charles *Gleyre*. Obwohl er nicht so viele Schüler herangebildet hat wie Cogniet und Couture, hat doch sein Beispiel nicht weniger nachhaltig gewirkt.*) An schöpferischer Kraft und an Genialität war er jenen beiden weit überlegen. Ihm erschloss sich das Geheimniss des grossen Stils, welches jene nur ein oder zwei Male erriethen. Am 2. Mai 1806 in Chevilly, einem Dorfe des Kantons Waadt, geboren, wie Leopold Robert also ein Schweizer von Geburt, war er um 1825 nach Paris gegangen, wo er in das Atelier von Hersent eintrat. Aber er blieb nur elf Monate bei diesem Nachahmer Davids, von dem er ohnehin nichts lernen konnte. Sein eigentlicher Lehrmeister ist der Orient gewesen, und wenn er auch das moderne orientalische Genrebild nicht in dem Sinne wie Decamps und Delacroix cultivirt hat, so ist er doch unter den Malern des Orients am rechten Platz. Sowohl seine religiösen Gemälde als seine mythologischen Bilder sind mit dem Lichte des Orients erfüllt, und orientalische Gluth schlummert in den durch die Strenge seines Stils gemässigten Formen seiner Gestalten. Der Reise nach dem Orient ging jedoch erst ein vierjähriger Aufenthalt in Italien voran, wo er Rom zu seinem dauernden Wohnsitz

---

*) Charles Clément, Gleyre; étude biographique et critique. Paris 1878. (Eine umfassende und erschöpfende Monographie mit Lichtdrucken nach den Hauptwerken Gleyres) — Gustave Planche, Portraits d'artistes Bd. I. p. 247.



erkor. Unter den grössten Mühseligkeiten schlug er sich hier durchs Leben, ohne den Weg finden zu können, auf welchem sein Talent zur Reife gelangen konnte. Er malte Portraits in Aquarell und kleine Genrebilder, welche in ihrer Stoffwahl von dem Geiste der romantischen Schule beherrscht waren. Man nennt aus dieser ersten Periode eine Räuberscene »Römische Briganten«, welche ein englisches Ehepaar ausplündern, den »ersten Kuss Michelangelos«, den Meister am Sarge der Vittoria Colonna darstellend, »Raffael verlässt das väterliche Haus« und den »Tod der Francesca von Rimini«. Unter solchen Verhältnissen betrachtete Gleyre das Anerbieten eines Amerikaners, welcher eine Reise nach dem Orient unternehmen wollte und auf derselben eines Zeichners bedurfte, als eine Erlösung, obwohl der mit dem Amerikaner abgeschlossene Kontrakt keineswegs günstig für ihn war. Für ein monatliches Gehalt von 200 Frcs. hatte er sich verpflichtet, an jedem wichtigen Orte für seinen Auftraggeber eine Ansicht und eine Kostümstudie zu machen. Er hoffte daneben noch Zeit genug für seine eigenen Studien zu haben. In Wahrheit aber legte der habsüchtige Amerikaner, wie Clément erzählt, seine Hand auf die geringsten Zeichnungen und selbst auf die Skizzenbücher des Künstlers. Im April 1834 begann die Reise, welche über Sicilien, Malta, Griechenland und Konstantinopel nach Aegyten ging. Während dieser Reise hatte er eines Tages auf dem Nil eine Vision, welche er damals in einer Skizze fixirte und aus der sich acht Jahre später jenes Bild »der Abend« gestalten sollte, welches seinen Namen berühmt machte. Er beschreibt diese Vision in seinem Tagebuche folgendermafsen: »Es war am 31. März 1835 bei einer schönen Abenddämmerung auf dem Nil auf der Höhe von Abydos. Der Himmel war so klar, das Wasser so ruhig, dass es mir nach der Ueberreizung des Gehirns, der ich mich während des ganzen Tages hingegeben hatte, schwer gewesen wäre, zu sagen, ob ich auf einem Flusse oder in den unendlichen Regionen des Aethers schwamm. Als ich mich dem Sonnenuntergang zuwendete, glaubte ich zu sehen, nein, ich sah ganz gewiss eine Barke von schönstem Bau, in welcher eine Gruppe von Engeln sass, die so elegant gekleidet waren und so ruhige und vornehme Stellungen einnahmen, dass ich entzückt war. Sie näherten sich mir unmerklich, und bald konnte ich ihre Stimmen vernehmen. Sie sangen im Chor ein himmlisches Lied. Die Barke schien unter einem Gebüsch von Palmenbäumen am Ufer Halt zu machen. Der glänzende Spiegel des Flusses wiederholte diese reizenden Erscheinungen so genau, dass ich sie doppelt zu sehen glaubte. Ich werde sie Zeit meines Lebens nicht vergessen. Die dreifache Harmonie der Formen, der Farben und der Töne war vollkommen.«



Gegen Ende des Jahres 1835 wurde Gleyre das Verhältniss zu dem Amerikaner so unerträglich, dass er sich unter Zurücklassung des grössten Theils seiner Studien von ihm trennte und sein Glück auf eigene Hand versuchte. Ueber der nun folgenden Zeit seines Lebens schwebt ein tiefes Dunkel. Es scheint, dass eine trübe Herzenserfahrung seinen Geist niedergedrückt hat, und schliesslich kam eine schwere Augenkrankheit hinzu, welche ihn in das tiefste Elend und an den Rand des Grabes führte. Man weiss nur soviel, dass er sich ein Jahr lang in Chartum aufhielt, wahrscheinlich einem nubischen Mädchen zu Liebe, das ihn verliess, als ihn die Augenkrankheit überfiel. Nach einer Reihe von Unglücksfällen kam er halbtodt in Beirut in Syrien an, wo er Dank der liebevollen Pflege einiger Landsleute seine Genesung fand.

Im Anfang des Jahres 1838 finden wir ihn wieder in Paris, wo er seine Thätigkeit mit orientalischen Genrebildern in der Art eines Decamps und eines Horace Vernet begann. Das bedeutendste dieser Bilder war die »Verfolgung«: zwei türkische Reiter jagen hinter einem Araber, welcher mit seinem Pferde in eine tiefe Schlucht springt, in der ein Bergstrom rauscht. Dieses Gemälde war mit einer dramatischen, fast wilden Kraft componirt, die er nur noch einmal in seinem von den Mänaden verfolgten Pentheus, und mit einem coloristischen Glanze gemalt, den er niemals wieder erreicht hat und auch nicht hat erreichen wollen, da eine lebhafte glänzende Färbung sich nicht mit seinen stilistischen Anschauungen vertrug. Mit zwei decorativen Gemälden für den Speisesaal eines Restaurants, deren eines die antike Welt unter dem Bilde der Diana im Bade symbolisirte, während das andere den modernen Orient durch eine junge Nubierin verkörperte, betrat er zum ersten Male das Gebiet der Malerei grossen Stils. Aber weder in diesen Gemälden noch in dem »heiligen Johannes«, welcher durch die apokalyptische Vision inspirirt wird, dem ersten Gleyres, welches öffentlich ausgestellt wurde (im Salon von 1840), und in den Schöpfungen der folgenden Jahre bis 1843 offenbarte sich eine persönliche Eigenart. Nur allmälig und mit langsamen Schritten kam der Künstler dem Ideale näher, welches seine Seele erfüllte. Dass er gerade in den ersten vierziger Jahren so mühsam vorwärts kam, erklärt sich zum Theil durch eine schwere Beleidigung, welche ihm als Künstler widerfuhr und die sein Leben lang an seinem Herzen nagte. Ende 1840 erhielt er nämlich von dem Herzoge von Luynes den Auftrag, das Treppenhaus seines Schlosses in Dampierre mit decorativen Malereien zu schmücken. Als er sie eben vollendet hatte, liess sie der Herzog, welcher inzwischen seine Verhandlungen mit Ingres angeknüpft hatte, wie man sagt, auf eine abfällige Kritik des letzteren, wieder ver-



nichten. Gleyre konnte diese Beschimpfung niemals verwinden. Hatte er doch in jenen Malereien zum ersten Male versucht, seinen Stilprinzipien Gestalt zu verleihen. Gleichwohl liess er sich durch diese Kränkung nicht ganz entmuthigen. Zur rechten Zeit war ihm jene Vision auf dem Nil in die Erinnerung gekommen, und sein philosophisch angelegter Geist gab derselben eine allegorische Bedeutung, die der Beschauer jedoch mit leichter Mühe aus dem Bilde herauslesen kann. Dasselbe erschien unter dem Titel »der Abend« im Salon von 1843. Es machte den bis dahin nur wenig bekannten Namen des Künstlers mit einem Schlage populär, brachte ihm eine Medaille zweiter Klasse und wurde vom Staate für die Sammlung des Luxembourg angekauft. Der Grundcharakter des Gemäldes ist ein Zug tiefer Melancholie und elegischer Resignation. Am Ufer des Nils sitzt ein Mann in antiker Tracht. Die Leier und der Wanderstab sind seinen Händen entglitten, als hätte er hier, von langer Wanderung ermüdet, eine Rast gemacht. Mit gesenktem Haupte und mit dem Ausdruck tiefer Trauer in den edlen Zügen blickt er einer Barke nach, welche sich langsam vom Ufer entfernt, ohne dass er den Versuch wagt, sie zurückzuhalten. Auf dem Rande des Fahrzeugs sitzt Amor, welcher mit der Linken das Steuerruder führt und mit der Rechten Blumen in die Fluth streut. Das Boot ist mit elf Frauen besetzt, welche singen und musiciren und dem Zurückbleibenden Abschiedsblicke zuwerfen. Es sind die holden Träume, die Illusionen des Dichters, die Hoffnungen des Jünglings, welche langsam entschweben, um niemals wiederzukehren. In diesem Bilde waren die Elemente zum ersten Male beisammen, aus welchen sich der künstlerische Charakter Gleyres bilden sollte: die Feinheit der Zeichnung, die ausgesuchte Reinheit der Formengebung, die ungesuchte Anmuth in Stellungen und Bewegungen, die namentlich in der Gestalt des Amor einen hohen Triumph feiert, das Streben nach Grösse und Einfachheit des Stils und die gehaltene, stimmungsvolle Färbung, welche dieses Streben unterstützt. Der idealistische Poet, welcher die Schönheit in der Wahrheit sucht, gab sich auf diesem Bilde schon mit vollkommener Deutlichkeit zu erkennen. Inhalt und Formen waren bereits ein harmonisches Bündniss eingegangen.

Im Jahr 1843 begann er auch in den Ateliers von David und Gros seine Lehrthätigkeit, die er, anfangs als Stellvertreter des nach Italien gegangenen Delaroche, siebenundzwanzig Jahre hindurch fortführte, stets mit unermüdlicher Sorgfalt auf die Individualität und die natürlichen Anlagen seiner Schüler Rücksicht nehmend, deren Zahl auf fünf- bis sechshundert geschätzt wird. Auf seinem nächsten Gemälde, der »Trennung der Apostel« (1845, in der Kirche zu Montargis) entfaltete Gleyre neue



Seiten seines Könnens, eine ausserordentliche Kraft des Ausdrucks, eine grosse Mannigfaltigkeit in der Charakteristik und ein Compositionstalent, welches seinen eigenen Weg ging. In dem Bestreben, sich von der akademischen Schablone, dem Pseudoclassicismus möglichst weit zu entfernen, hat Gleyre bisweilen in der Bildung der Köpfe und der Gestalten dem Naturalismus zu starke Concessionen gemacht. Die Köpfe seiner Figuren, besonders der männlichen, grenzen sogar an das Triviale, und die Gestalten selber sind auf einigen Gemälden geradezu eckig, ungeschickt, vierschrötig. Dann aber tritt die Begeisterung, die Stärke der Empfindung hinzu, welche diese Gestalten mit einem idealisirenden Hauche verklärt und ihnen eine höhere Weihe giebt, ohne dass jenes theatralische Pathos herbeigerufen zu werden braucht, welches mit wenigen Ausnahmen den modernen französischen Historienbildern den überzeugenden Charakter der Wahrheit raubt. Jene Stärke des Ausdrucks und der wahren Empfindung, welche die »Trennung der Apostel« auszeichnet, kehrt in gleichem Maafse nur noch auf dem im Jahre 1850 vollendeten »Tod des Majors Davel« wieder, eines schweizerischen Patrioten, der im Jahre 1723 das Volk von Lausanne gegen seine Unterdrücker zur Empörung rief, von der Gegenpartei aber überwältigt und hingerichtet wurde (im Museum von Lausanne). In der Geberde des Verurtheilten, welcher in seiner letzten Anrede an das Volk auf dem Schaffot im Angesichte der grossartigen Alpennatur Gott zum Zeugen für die Reinheit seiner Gesinnungen anruft, hat Gleyre wiederum sehr glücklich die Klippe des Theatralisch-Pathetischen vermieden.

Im Jahre 1845 unternahm Gleyre eine Reise nach Oberitalien und besonders nach Venedig, vermuthlich in der Absicht, durch das Studium der grossen Coloristen seine Färbung zu verbessern, die man wegen ihrer Härte und ihres geringen Reizes getadelt hatte. Er kehrte zurück um neue Anschauungen bereichert, die sich nicht bloss auf das Colorit, sondern auch auf Stil und Auffassung erstreckten. Durch die mythologischen Schöpfungen Tizians und Veroneses angeregt, eröffnete er im Jahr 1846 mit der »Nymphe Echo« die lange Reihe der mythologischen Compositionen und antiken Idyllen, welche seinen Ruhm befestigt haben und nicht minder als die Quelle von Ingres für die Bildung und die stilistische Behandlung des nackten Körpers in der modernen französischen Schule maafsgebend gewesen sind. Auf die »Nymphe Echo« folgte 1849 der »Tanz der Bacchantinnen«, nächst den unter dem Joche durchschreitenden »Römern« die figurenreichste Composition in der Reihe seiner Werke. In der Modellirung des nackten Körpers hatte er hier bereits eine Höhe erreicht, welche nicht mehr zu übertreffen war. Dagegen fehlt



es der Composition an Einheitlichkeit, an einem festen Mittelpunkte, der die losen Gruppen zusammenhält. Jede einzelne Figur für sich betrachtet ist von grossem Reize, sei es in den Bewegungen und Stellungen, die von der wildesten Extase, von dem Taumel der Raserei bis zu vollkommener Erschöpfung des Körpers und in einer Figur sogar bis zur statuarischen Ruhe gehen, sei es in der edlen Bildung der nackten Glieder und in dem kühnen, aber doch mit Rücksicht auf die Gesetze des grossen Stils arrangirten Faltenwurf der Gewänder. Ein Zug bacchischen Entzückens erfüllt die Composition mit grosser Lebendigkeit, mit jenem orgiastischen Feuer, welches noch aus gewissen dionysischen Chorgesängen des antiken Dramas auflodert. Dazu gibt die Landschaft des Hintergrundes der Darstellung einen heroischen Charakter, welcher die Scene zugleich ihres lüsternen Reizes entkleidet. Nur in den anmuthigen, eleganten Köpfen einiger Bacchantinnen macht sich, übrigens nicht zum Nachtheil der Gesammtwirkung, das moderne auf die Modelle zurückzuführende Element geltend.

Seine Thätigkeit fand fortan ihren Schwerpunkt in mythologischen Bildern. Wohl hat er dazwischen eine Anzahl religiöser Gemälde geschaffen, z. B. eine liebliche Madonna mit dem Kinde und dem kleinen Johannes, welche von einer wahrhaft raffaelischen Anmuth erfüllt ist, ein »Abendmahl« von grossartigem Wurf, namentlich in der Gestalt des Heilands, welches jedoch nicht über das Stadium der Skizze hinausgedieh, eine grosse Darstellung der »Sündfluth« und eine »Ausgiessung des heiligen Geistes« für die Kirche Ste. Marguerite, welche an unharmonischer Färbung leidet. Aber die Meisterwerke seiner letzten Jahre waren die idyllisch-erotischen Compositionen aus der Antike, zu denen man auch »Boas und Ruth« und die »Heimkehr des verlorenen Sohnes« zählen kann. Gleyre war kein positiv Gläubiger im Sinne der katholischen Kirche. Er schälte aus der religiösen Ueberlieferung den echt menschlichen Kern heraus, und seine Anschauungen collidirten nur da nicht mit den Dogmen der Kirche, wo es sich, wie bei der »Trennung der Apostel«, darum handelte, die begeisterten Träger einer humanen Idee zu verkörpern. Nicht die christliche Askese, sondern die unbefangene Heiterkeit und der unbekümmerte Lebensgenuss der Antike waren sein Element. »Ruth und Boas«, zu welchem ein »Odysseus und Nausikaa« das minder gelungene Gegenstück bildete, muss nach verschiedenen Richtungen als eines der vollendetsten Werke Gleyres bezeichnet werden. Die auf sechs Figuren beschränkte Composition ist von edelstem Rhythmus und in allen Theilen so fein abgewogen, dass man vor diesem Bilde von einem Gefühle ergriffen wird, das man nur vor den Meisterschöpfungen



der Renaissancekünstler empfindet. Die würdevolle Gestalt des Boas, welcher mit einfacher Geberde seinem Aufseher die Weisung giebt, die holde Aehrenleserin nicht zu stören, und diese selbst sind Gebilde, die eines Tizian, eines Veronese würdig sind. In diesem vollkommen naiven Gemälde deutet kein Zug auf moderne Empfindsamkeit. Der episch-idyllische Charakter des biblischen Gedichts ist mit vollster Klarheit ausgesprochen. Von modernen deutschen Künstlern ist nur Feuerbach zu dieser Grösse und Hoheit des Stils emporgedrungen. »Odysseus und Nausikaa« leidet unter der gedrängten Composition, an einer Ueberfülle der Figuren, welche auch den Gesammteindruck eines seiner vorzüglichsten Werke, des »Triumphs des Helvetiers Divico«, der die gefangenen Römer während des Jubels der Seinen unter dem Joch hindurchschreiten lässt, etwas beeinträchtigt (1858 im Museum zu Lausanne). Die volle Höhe seiner Meisterschaft erreichte er dann wieder in dem 1863 vollendeten »Hercules zu den Füssen Omphales«, auf deren Schooss sich ein entzückender Amor stützt, der, die Keule in der Linken, den an dem Rocken beschäftigten Helden mit dem Ausdruck der Ueberlegenheit des Siegers lächelnd betrachtet. Auch Omphale, deren Gewand mit auserlesenem Geschmack über den Knieen drapirt ist, folgt mit feinem Lächeln dem ungeschickten Gebahren ihres Verehrers. Das feine Oval ihres Antlitzes ist von bezaubernder Anmuth und von unwiderstehlichem Liebreiz, aber modern, wie der Amor und selbst wie der Halbgott, auf dessen riesigem Körper ein edelgeformter Kopf sitzt. Alle diese erotischen Bilder Gleyres tragen gleichwohl den Stempel einer herben Keuschheit. Jede lascive Absicht ist ausgeschlossen, und selbst auf seiner 1852 vollendeten, für die ganze Zeit gewissermafsen typischen »Venus Pandemos« ist die Frivolität des Gegenstandes noch durch die edle stilistische Formenbehandlung des nackten Körpers gemildert worden. Die Göttin sitzt auf einem Bocke, den ein Panisk mit trübe qualmender Fackel in der Hand führt, und zieht mit raschem Entschluss, im Antlitz noch den letzten Rest eines schnell aufsteigenden, aber schnell bekämpften Schamgefühls zeigend, das Gewand von ihrem Körper herab, während im Hintergrunde ein Amor, der Begleiter der reinen Liebe, entschwebt, das Gesicht voll Trauer mit den Händen verbergend. Es war wohl nur ein Zufall, dass dieses Bild, welches man als die Signatur einer ganzen Epoche bezeichnen darf, gerade am Anfang dieser Epoche entstand. Gleyre verband, soweit sich ermitteln lässt, keine moralische Absicht damit. Wohl aber war er ein entschiedener Gegner des napoleonischen Systems, der sich grollend zurückzog, der keinen Schritt that, um der neuen Regierung in seinem Interesse entgegenzukommen, und der



selbst mit alten Freunden brach, welche sich dem neu aufgegangenen Sterne zugewendet hatten.

Das Jahrzehnt von 1858—1868 war das fruchtbarste seiner Thätigkeit. Ausser den schon genannten Werken und einer grossen Anzahl von Zeichnungen entstanden in diesem Zeitraum die dramatische Composition des von den Mänaden verfolgten »Pentheus« (1864, im Museum von Basel), »Minerva und die Grazien«, die »Zauberin« (1868), eine Wiederholung der Thalia aus dem letzten Bilde, welche im Walde die Doppelflöte spielt und durch ihr Spiel ein Vöglein herbeigelockt hat, eine anmuthige Composition, die seitdem viele Nachahmer gefunden hat, das »Bad«, wiederum eine antike Idylle, in welcher Gleyre seine Kenntniss des weiblichen Körpers in seiner reinen Ursprünglichkeit von der besten Seite gezeigt hat, und die »Sappho«, welche ihr Gewand abgelegt hat und sich zur Ruhe begeben will. Die »Heimkehr des verlorenen Sohnes« war das letzte Werk, welches Gleyre vollenden durfte. Er starb plötzlich durch den Bruch einer Adergeschwulst am 5. Mai 1874 während des Besuchs der zum Besten der Elsass-Lothringer veranstalteten Kunstausstellung im Palais Bourbon.

Von seinen Schülern ist die überwiegende Mehrzahl, namentlich alle, die sich einen Namen gemacht haben, wie Hamon, Schützenberger, Lecomte-du-Nouy, Mazerolle und Ehrmann, sowohl in der Ausdrucksweise als in der Wahl der Stoffe den Bahnen des Meisters gefolgt, freilich ohne dass es einem von ihnen gelungen ist, ihm in der Reinheit und Hoheit seines Stils nahezukommen. Louis *Hamon* (1821—1874) ist durch seine Genrebilder aus dem antiken Familienleben populär geworden, nachdem er sich durch ein allegorisches Bild »die menschliche Komödie« im Salon von 1852 bekannt gemacht. Kurz zuvor hatte er eine Anstellung in der Porzellanmanufaktur in Sèvres erhalten, und diese seine Beschäftigung mit decorativen, flüchtigen Malereien ist von bestimmendem Einfluss auf den Charakter seiner Gemälde geworden. Sein Colorit ist noch lichter und zarter als dasjenige Gleyres. Nur gebrochene Farben, wie hellblau, rosa, hellgelb, mischen sich in die Harmonie der weissen Töne. Die antike Tracht und die antike Umgebung sind für ihn nur eine äussere Hülle, welche den Charakter seiner Figuren in keiner Weise beeinflusst. Er sucht nicht einmal wie Gleyre durch eine gewisse Strenge des Stils an die Antike zu erinnern, sondern er ist durch und durch modern. Seine Frauen, Mädchen und Kinder sind Pariserinnen, welche nur durch die Laune des Künstlers in griechische Gewänder und in ein pompejanisches Interieur gesteckt worden sind. Da er noch obenein diesen Scenen aus dem Familienleben eine humoristische oder sentimentale Pointe gab, war der



Erfolg seiner leichten Waare gesichert, zumal sich noch die reproducirenden Künste derselben bemächtigten und für ihre Verbreitung Sorge trugen. Auf diese Art sind die Bilder wie »Meine Schwester ist nicht hier« (1853), wo ein kleines Mädchen, hinter einem Geschwisterpaar verborgen, sich vor einem Besuche verleugnen lässt, »Ich bins nicht gewesen« — zwei kleine Sünder haben eine Figur zerbrochen —, die »Waisenkinder« u. s. w. populär geworden, ohne dass ihr innerer Gehalt oder ihre technische Durchführung sie zu solchen Erfolgen berechtigt hätten. Louis *Schützenberger*, aus Strassburg gebürtig, hat sich in seinem warmblütigen Colorit etwas von Gleyre entfernt, während seine mythologischen Bilder (Europa auf dem Stier, das Centaurenpaar, die Badende) in der Zeichnung den wohlthätigen Einfluss seines Meisters verrathen. François *Ehrmann*, ebenfalls ein Strassburger (1833 geb.), ist von der Architektur zur Malerei gekommen. Nach einigen Versuchen auf dem Gebiete der Mythologie (der angelnden Sirene, der verlassenen Ariadne und dem Venusdurchgang) erzielte er 1879 durch eine riesige, im Auftrage des Staates ausgeführte Decoration zur Verherrlichung der Weltausstellung »Paris unter den Auspizien der Republik ladet die Nationen zum friedlichen Wettstreite in Kunst und Industrie ein« wenigstens jenen Erfolg der Achtung, welche die grosse Masse niemals weiten Flächen bemalter Leinwand verweigert. Auf dem Balkon eines schwülstigen Bauwerks, welches in seinen Formen an den Trocaderopalast erinnert, thront die Republik. Unter ihr schwebt die Personifikation von Paris mit der wallenden Tricolore in der Hand und macht eine einladende Geberde nach fernen Wolkenregionen. Sie ist von mehreren Frauengestalten umgeben, welche den Ruhm, den Frieden, den Wohlstand, den Handel u. s. w. symbolisiren, aber sämmtlich gleich frostig und barock behandelt sind. Der Mangel an geistigem Gehalt wird nicht einmal durch ein harmonisches oder glänzendes Colorit aufgewogen. Joseph *Mazerolle* (geb. 1826) ist in der decorativen Malerei bei weitem glücklicher und schliesst sich auch in der keuschen und stilvollen Formenbehandlung enger an seinen Lehrmeister an. Auch seine Welt ist vornehmlich die Antike in der modernen, eleganten Auffassung, welche dem Geschmacke der Franzosen besser entspricht, als das unverfälschte Original in seiner herben Strenge. Mazerolle strebt nicht danach, eine kräftige Individualität zu zeigen, sondern er giebt sich zufrieden, sobald er eine gewisse Anmuth in der Form und in dem Rhythmus der Composition erreicht hat. Ausser decorativen Wandgemälden schuf er auch ansprechende Vorbilder für die Gobelinmanufactur wie z. B. das »Pathenkind der Feen« und die acht, Speise und Trank spendenden Figuren für das Buffet der neuen Oper in Paris. Jules Jean



Antoine *Lecomte-du-Nouy* (geb. 1842) ist der bedeutendste unter den Schülern Gleyres. Schon 1865 brachte er sein erstes Sensationsbild in den Salon, den »Tod der Jokaste« (im Museum von Arras). In einem halbdunkeln Grabgewölbe, in welchem noch andere Leichen aufgebahrt stehen, hat sich auch Jokaste den Tod gegeben. Der blinde Oedipus, Antigone und Ismene stürzen sich verzweiflungsvoll über den blau angelaufenen Leichnam der Mutter und Gattin. Mit diesem Bilde war das Glück des Malers gemacht. Eine »Anrufung des Neptun« (1866) kam in das Museum von Lille, die »Ueberbringer schlechter Nachrichten« (1872) in den Luxembourg. Der Stoff zu dem letzteren Gemälde war dem Romane Theophil Gautiers »die Mumie« entlehnt. Auf einer Terrasse vor seinem Palaste, über welchen sich ein mit Sternen besäeter Nachthimmel spannt, sitzt ein Pharao, und vor ihm liegen drei Sklaven in ihrem Blute, an welchen der ägyptische Despot seine Wuth gekühlt hat, weil sie ihm nicht die Nachricht überbracht haben, die er mit fieberhafter Ungeduld erwartet. Ueber die Tempel und Paläste Thebens, auf welche man von der Terrasse herabblickt, breitet sich der magische Schleier der Nacht. Man sah aus diesem Gemälde, dass Lecomte-du-Nouy auch aus der Unterweisung seines zweiten Lehrers Gérôme seine Früchte gezogen, zugleich aber, dass er ebensowenig wie die Mehrzahl seiner Genossen einen gewissen melodramatischen Accent nicht vermeiden kann. Seine Neigung zum Bizarren hatte übrigens damit noch nicht ihren Höhepunkt erreicht. Im Salon von 1875 legte der »Traum des Kosru« einen Beweis davon ab. Eine seltsame Lesefrucht, aus Montesquieus »Persischen Briefen« aufgehoben, hatte der Maler zu einem Bilde zu gestalten versucht. Kosru ist ein Eunuch, welcher sich an dem Genuss seiner Opiumpfeife berauscht, aus deren Rauch seine geliebte Zelide, von einem Amor gehalten, emporsteigt. Neuerdings hat der Maler auch seine Kunst in den Dienst der Politik gestellt, indem er für die Kirche der Trinité mit einem reichen Aufwande des religiösen Apparats den »hl. Vincenz von Paula« malte, welcher die Elsass-Lothringer nach ihrem Anschlusse an Frankreich unterstützt. Er mochte es indessen gefühlt haben, dass er für eine verlorene Sache eintrat, da er über eine frostige Declamation, eine Leichenrede ohne eine Spur von wahrer Empfindung nicht hinausgekommen ist.

Während Auguste *Toulmouche* (geb. 1829), obwohl er mit einer biblischen Scene »Joseph und das Weib des Potiphar« debütirt hatte, mit seinen eleganten, glatt und gleichgültig gemalten, aber durch ihren Inhalt pikanten Salonbildern (verbotene Lektüre; die Vernunftheirath; die Kaminecke) ganz aus der Art Gleyres geschlagen ist, hat Henri *Lehmann* (1814 — 1882), ein Schüler von Ingres, wenigstens äusserlich mit Gleyre eine



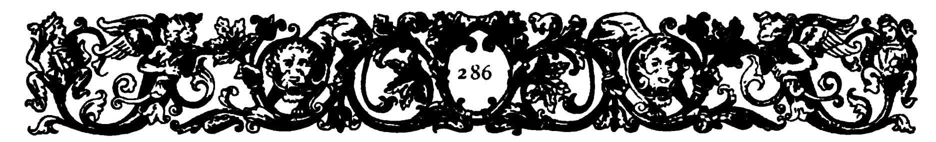
gewisse Verwandtschaft, so dass wir ihn hier anreihen dürfen. Die Geschichte ist schneller über diesen einst hochgefeierten Maler hinweggegangen, als man nach seinen glänzenden Debüts auf dem Gebiete der religiösen und mythologischen Malerei erwarten durfte. Ein Deutscher von Geburt hatte er sich so leicht dem französischen Geiste assimilirt, hatte er die dem germanischen Stamme eigenthümliche Tiefe der Empfindung so schnell abgestreift, dass der Schöpfer der figurenreichen »Klage der Oceaniden um den gefesselten Prometheus« (im Luxembourg) Zeit seines Lebens für einen Vollblutfranzosen galt und sich auch durch seine Naturalisation äusserlich als solchen legitimirte. Im Jahr 1875 wurde er Professor an der École des beaux-arts und in dieser Eigenschaft ist er hauptsächlich im Gedächtniss der lebenden Generation geblieben, die sich seiner künstlerischen Leistungen kaum noch erinnerte, als man im Januar 1883 den Nachlass des Verstorbenen in Paris ausstellte. Er malte und componirte streng nach der akademischen Schablone. Nur bisweilen liess er sich dazu herbei, seine frostigen Compositionen durch einen lebhaften Lichteffekt zu erwärmen, der jedoch nicht hinreichte, seinen Mangel an genialer, ursprünglicher Begabung zu verbergen.

Auch William Adolphe *Bouguereau* (geb. 1825) ist solch' ein Akademiker vom reinsten Wasser, welcher durch Fleiss und Betriebsamkeit zu ersetzen sucht, was ihm die Natur versagt hat. Er ist ein Schüler Picots und hat als solcher nicht nur ähnliche Stoffe behandelt wie sein Lehrer, sondern auch die stilistischen Traditionen desselben fortgepflanzt, die sich so ziemlich mit denen der Davidschen Schule deckten. Im Jahre 1850 erhielt er für ein Gemälde, die »Auffindung der Zenobia an den Ufern des Araxes« den grossen römischen Preis. Von Rom schickte er 1855 den »Triumph der Märtyrerin«, welcher in lebensgrossen Figuren die Ueberführung des Leichnams der heiligen Cäcilie in die Katakomben darstellte, ein wirksam gemaltes, gut componirtes Bild, in welchem sich das Bestreben des Künstlers nach einer stilistischen Veredlung der menschlichen Gestalt kundgab. Dieses Streben drückte auch seinen späteren Gemälden aus der antiken Mythologie, dem »Triumph der Venus«, dem »verwundeten Amor«, dem »Faun mit der Bacchantin« u. s. w. ein keusches Gepräge auf. Der Stoffkreis der Maler, welche das Gebiet der antiken Mythologie cultiviren, ist weitaus beschränkter als derjenige, den die Historienmaler im engeren Sinne beherrschen. Wenn man die Werke von mehreren Künstlern dieser Richtung hintereinander betrachtet, wird man gewahr, wie eng ihre Grenzen gezogen sind und wie sich dadurch ein gemeinsames Band zwischen ihnen bildet. Venus und Amor, Bacchus und sein Gefolge, Tritonen und Najaden, Aurora und Zephyr und Diana



mit ihren Nymphen — damit sind die Insassen des Olymps aufgezählt, welchen jene Maler fast ihr ausschliessliches Interesse zuwenden. Dass daneben die religiöse Malerei cultivirt wird, ist bei den Bedürfnissen der Gotteshäuser selbstverständlich. Aber zwischen den religiösen und den mythologischen Bildern wird hinsichtlich der Auffassung und der Charakteristik kein Unterschied gemacht. Bouguereaus Madonnen und Heilige sind in derselben porzellanglatten, rosigen Manier gemalt wie seine Aphroditen und Meeresnymphen. Ein Zug tieferer religiöser Empfindung fehlt diesen Gemälden gänzlich, aus deren Reihe die Malereien in den Kirchen Ste. Clotilde und St. Augustin und die Staffeleibilder die »Madonna mit dem Kinde und dem kleinen Johannes«, die »Charitas«, die »Pieta«, die Maria consolatrix, die tröstende Jungfrau, zu deren Füfsen ein todter Knabe liegt, und die »Madonna mit den musicirenden Engeln« (1880) hervorzuheben sind. Sie sind mit grösster Correctheit gezeichnet und modellirt, aber diesen transparent gefärbten Porzellanfiguren fehlt die Wärme des Lebens. Sie fehlt auch der vielbewunderten »Geburt der Venus« (Salon von 1879), einem figurenreichen Bilde, welches uns Bouguereau von einer neuen Seite zeigen würde, wenn sich die Composition nicht als eine zweite, etwas veränderte und vermehrte, aber nicht verbesserte Auflage von Raffaels »Triumph der Galatea« erwiese. Wie hier die Geliebte des Polyphem steht dort die schaumgeborene Göttin auf einer von Delphinen gezogenen, von Amoretten geleiteten Muschel und trocknet das feuchte Haar. Amoretten, die in der Luft schweben, schiessen ihre Pfeile herab, und Meercentauren, Tritone und Najaden schauen mit ehrfurchtsvoller Bewunderung zu der Göttin empor oder stossen jubelnd in ihre Muschelhörner. Wenn man Bouguereaus kühle Abstraktion, eine Art Rechenexempel, mit der Schöpfung des Urbinaten vergleicht, wird man gewahr, was jenem fehlt: die Unmittelbarkeit der Anschauung und die Gesundheit und Fülle des Lebens. In der malerischen Durchführung kam die »Geburt der Venus« nicht einen Schritt über die früheren Arbeiten des Malers hinaus: dieselbe Helligkeit des Tons, dessen Glanz nur von der Oberfläche schimmert, und dasselbe rosige Incarnat, welches auf die zarten Empfindungen des eleganten Publikums berechnet ist, dem die gefärbte Unnatur angenehmer ist, als die gesunde Wirklichkeit. In den folgenden Jahren kehrte Bouguereau dann wieder zu seinen Einzelnfiguren zurück, zu allegorischen Wesen wie »Aurora« (1880) und die »Abenddämmerung« (1882), die Biscuitpuppen gleichen, welche aus derselben Form herausgekommen sind.

Zugleich mit Bouguereau erhielt Paul *Baudry* 1850 für die glückliche Lösung der gestellten Aufgabe, »die Auffindung der Zenobia an den



Ufern des Araxes«, den grossen römischen Preis, welcher in diesem Jahre doppelt ausgegeben werden konnte, weil er 1849 nicht zur Vertheilung gelangt war. Geboren am 7. November 1828 in La Roche sur Yon (früher Bourbon- und Napoleon-Vendée genannt) als der Sohn eines Holzschuhmachers*) musste er schon frühzeitig sein Brot durch Geigenspiel verdienen. Als er dreizehn Jahre alt wär, beschlossen seine Eltern, den frühreifen Knaben Maler werden zu lassen, und da seine ersten Versuche eine günstige Meinung von seinem Talente erweckten, setzte ihm seine Vaterstadt, die damals kaum 8000 Einwohner zählte, gleichwohl aber von dem Ehrgeize beseelt wurde, einen Künstler aus ihrem Schoosse hervorgehen zu sehen, eine jährliche Pension von 400 Francs aus, die später, als Baudry einen zweiten Preis errang, auf 1200 erhöht wurde. Anfangs hatte der junge Künstler freilich in Paris, wo er bald bei Drolling, bald bei Sartoris im Atelier arbeitete, je nachdem es seine pecuniäre Lage verlangte, den kostspieligeren Unterricht mit dem weniger kostspieligen zu vertauschen, schwere Tage durchzumachen. Seit 1847, als er den zweiten Preis für den »Tod des Vitellius« erlangte, besserten sich seine Verhältnisse, und drei Jahre später ging er mit Bouguereau nach Rom. Zum Glück für Baudry trennten sich ihre Wege bald. Während Bouguereau in dem elegant herausgeputzten mythologischen Genre stecken blieb, suchte sich Baudry in Italien ebensosehr an den Meistern des Stils wie an denen der Farbe heranzubilden. Ein im Jahre 1853 in Rom vollendetes Gemälde »das Glück und das Kind« (Salon von 1857, im Luxembourg) trägt in seinem warmen goldigen Tone, in der Modellirung des Fleisches und in dem landschaftlichen Hintergrunde durchaus das Gepräge der venetianischen Meister, insbesondere des Palma Vecchio und des Paul Veronese, und der letztere war es auch, der neben Primaticcio einen grossen Einfluss auf seine decorativen und monumentalen Malereien ausübte, deren Reihe schon 1854 mit den Attributen der zwölf Götter, welche von Genien getragen werden, für einen Salon von Achille Fould (jetzt im Schlosse von Chantilly) begann. Nach Paris zurückgekehrt, cultivirte er zunächst sehr eifrig des Broderwerbs halber die Portraitmalerei, die ihn so vollständig in Anspruch nahm, dass er in den Jahren 1855 bis 1861 neben einigen Zimmerdecorationen nur zwei grössere Compositionen ausführte, die »Bestrafung einer Vestalin« (1857 im Museum von Lille) und die »Toilette der Venus« (1859). Auch auf diesen Bildern liess sich Baudry noch von den Venetianern leiten, ohne mehr von dem eigenen mitzubringen, als eine volle Selbstständigkeit der Natur gegenüber, wo-

*) Jules Claretie, L'art et les artistes français contemporains, Paris 1876, p. 49 ss.



mit er sich in geraden Gegensatz zu der akademischen Ueberlieferung stellte. Er war freilich weit davon entfernt, die Natur im Sinne der Realisten abzuschreiben, sondern er entnahm ihr nur die Elemente, auf welchen sich sein Idealismus der Form aufbaute. In der Composition und in der Charakteristik strebte er dagegen nach vollendeter Natürlichkeit und nach höchstem Ausdruck des Lebens und auf diesem Wege ist er seinen Absichten so nahe gekommen, dass man ihn als den vollkommensten Vertreter der von Couture, Cogniet und Gleyre inaugurirten Richtung bezeichnen darf, welche auf Grund eines hingebenden Naturstudiums zu einem wohlfundirten Idealismus führte, dessen Laufbahn trotz des Anpralls des groben Naturalismus in Bezug auf ihre Zeitdauer noch nicht abgeschlossen ist. Hat doch noch das Jahr 1882, mit welchem wir unsere Darstellung abschliessen, Baudry auf der Höhe seiner Triumphe, auf dem Gipfel seines Strebens gesehen.

Ehe er diesen erreichte, hatte er freilich noch einen langen Weg zu durchmessen, dessen einzelne Etappen durch mühevolle Arbeiten gekennzeichnet sind. Im Jahre 1861 versuchte er sich an einem historischen Stoffe, dessen unheimliche Grösse er jedoch nicht bewältigen konnte. Hatte David einst den todten Marat im Bade, ein schauriges Stillleben, dargestellt, dessen feierliche Ruhe durch keinen melodramatischen Zusatz gestört wird, so wollte Baudry die active Heldin des blutigen Dramas, Charlotte Corday, dem Opfer ihrer Rache gegenüberstellen. Unter seinen Händen wurde aber aus dem Historiengemälde ein blosses Genrebild, auf dem an Stelle der einfachen Grösse der Davidschen Composition, in welcher der Eindruck des unmittelbar Erlebten nachklingt, ein gesuchtes Arrangement und eine allzustarke Betonung des Gegenständlichen trat. David hatte freilich den Ereignissen nahe gestanden und konnte aus der Tiefe der Empfindung schöpfen, während Baudry die mangelnde Anschauung durch einen Akt des speculirenden Verstandes ersetzte. Er nahm an, dass Marat nicht ganz ohne Widerstand zu leisten den tödtlichen Streich empfing. Auf dem Fussboden liegt ein umgeworfener Stuhl, von welchem Papiere herabgeglitten sind, und der Hut der Charlotte Corday. Diese selbst steht, so weit wie möglich von dem Todten entfernt, in der entgegengesetzten Ecke des kleinen Zimmers, zum Theil von den Strahlen des Lichts, die durch das Fenster einfallen, beleuchtet. Die rechte Hand, welche den Streich geführt hat, ist noch zusammengeballt, wie sie das Messer gehalten. Aengstlich erwartet sie den Augenblick, wo ihre That ruchbar werden und sie den Rächern anheimfallen wird. Also wie bei Delaroche der Thäter in gemessener Entfernung von seinem Opfer und der aufregende, das Herz susammen-



pressende Moment nach einer Katastrophe, hier in seiner unheimlichen Wirkung noch verstärkt durch den unmittelbar bevorstehenden Eintritt einer zweiten. Bei Baudry ist aber auch wie gewöhnlich bei Delaroche der grosse historische Moment auf das Niveau der Anecdote herabgedrückt. Paul Mantz hat einmal sehr treffend gesagt: »Das Bedürfniss eines sentimentalen Begräbnissmalers ist in Frankreich stets anerkannt worden. Wenn es keinen gäbe, würde man einen erfinden. Unsere Väter hatten sich wunderbar begeistert für die Verurtheilten des Paul Delaroche. Er malte zwar schlecht; aber er zeigte so viel Zorn gegen die Henker, soviel Mitleid für die Opfer! Eine gewisse Geschicklichkeit, herzbewegende Motive zu finden, hat seinen ganzen Erfolg gemacht.« Baudry brachte also auch diesem Bedürfniss seiner Landsleute einen Zoll dar. Aber nur diesen einen. Im Jahr 1863 kehrte er wieder zur Mythologie zurück. Der Salon dieses Jahres brachte die »Perle und die Woge«, welche zugleich mit Cabanels »Venus Anadyomene« diesem Salon ein charakteristisches Gepräge verlieh. Baudry spekulirte aber nicht so unverhüllt wie jener auf die sinnlichen Regungen des Publikums. Ob er sich unter der schlanken weiblichen Gestalt, welche die Wellen des Meeres eben an das Gestade gespült haben, auch die aus dem Meeresschaum herausgeborene Göttin oder die Personifikation einer köstlichen Perle dachte, ist freilich zweifelhaft, da der Name des Bildes eine doppelte Deutung zulässt. Indessen ist die Formenbehandlung weit strenger und keuscher als bei der Venus Cabanels, und die Absicht, auf die Sinne zu wirken, tritt nicht so unverhüllt zu Tage. Bis zu dieser Zeit hatte Baudry als Portraitmaler in der vornehmen Welt bereits eine grosse Beliebtheit erlangt, obwohl er auch auf diesem Gebiete nicht nach der Aehnlichkeit und der Naturwahrheit im gemeinen Sinne des Wortes strebte, sondern seine idealisirende Kunst auch an den Modellen, übte und, sich mit Erfassung und Betonung der hervorstechendsten Züge begnügend, das Geistes- und Seelenleben des Individuums auf der Oberfläche der Physiognomie deutlich erscheinen liess.

Zur Zeit, als Baudry »die Woge und die Perle« ausstellte, befand er sich in einer gedrückten Stimmung, welche durch ein Verhältniss zu einer Schauspielerin hervorgerufen war, dessen er überdrüssig geworden. Er wollte sich durch eine aufreibende Thätigkeit von dem Drucke befreien, der auf seiner Seele lastete, und stellte deshalb dem Architekten Charles Garnier, welcher 1862 aus der Concurrenz um den Neubau einer Oper als Sieger hervorgegangen war und sich bereits an die Arbeit gemacht hatte, das Anerbieten, ihm das ganze Haus mit Malereien zu decoriren. Garnier nahm dasselbe bis zu einem gewissen Grade an, und Baudry



begab sich 1864 zur Vorbereitung nach Rom, um die grossen Meister der monumentalen Malerei, besonders Raffael und Michelangelo, zu studiren. Von den Fresken des letzteren in der Sixtinischen Kapelle fertigte er elf grosse Kopien an. In Rom vollendete er eine »Diana im Bade, von Amor überrascht«, welche im Salon von 1865 erschien und davon zeugte, dass er sich in seinem Colorit wieder den Venetianern zugewendet hatte. Julius Meyer macht mit Recht auf dieses Schwanken, diese Unsicherheit des Künstlers aufmerksam*). Er fühlte aber schon damals aus dem Bilde des Salons von 1865 eine »moderne Geziertheit«, »ein Haschen nach feinen Tönen, die bisweilen unangenehm in's Bläuliche spielen« heraus und setzte dann hinzu: »Sein letztes Wort hat der Maler jedenfalls noch nicht gesprochen.« Als Meyer dieses schrieb, vollzog sich gerade die Krisis in dem künstlerischen Entwicklungsgange Baudrys. Im Jahr 1866 begann er seine Arbeiten für die grosse Oper, die ihn bis 1874 beschäftigten und die er nur durch Studien nach Raffael und durch einige Bildnisse unterbrach, unter denen dasjenige Beulés das bedeutendste war. Im Jahre 1874 war die Riesenarbeit für den Plafond des Foyers der grossen Oper vollendet, und die Gemälde wurden zwei Monate lang in der Ecole des Beaux-Arts ausgestellt, weil der Maler der Meinung war, dass seine Arbeit an ihrem Bestimmungsort nicht nach Verdienst gewürdigt werden könnte. Er hatte Recht daran gethan. Denn schon nach zwei Jahren hatten die Malereien, die bei der beträchtlichen Höhe von siebenzehn Metern von unten ohnehin schwer zu sehen sind, durch das Gaslicht, den Staub und die Ausdünstungen so stark gelitten, dass ihre völlige Vernichtung nur eine Frage der Zeit zu sein scheint.

Das mittelste der Plafondgemälde zeigt die Personifikationen der Melodie und der Harmonie, welche, in kühnen Verkürzungen dargestellt, aus einer festlichen, mit Genien bevölkerten Halle sich zum Himmel aufschwingen, während ihnen der Ruhm mit einem Kranze in der Hand voraufschwebt und die Poesie auf dem Pegasus ihnen folgt. Daran schliesst sich auf jeder Seite ein ovales Gemälde, deren eines die hehre Gestalt der Tragödie sehen lässt, welche, zwischen Unschuld und Verbrechen thronend, die Rachegöttin mit Schwert und Fackel entsendet, während auf der anderen die Komödie, ihre Ruthe schwingend, dem Repräsentanten der Thorheit das Löwenfell vom Leibe reisst. Wo der Plafond an die Schmalseiten des Foyers stösst, sieht man auf der einen Seite den Parnass mit Apollo, von den Musen, Grazien und Horen umgeben.

*) Julius Meyer, Geschichte der modernen französischen Malerei seit 1789. Leipzig 1867, E. A. Seemann.



Auf einen Wink Merkurs und auf einen Trompetenstoss Klios, der Muse der Geschichte, nahen sich dem Gotte des Gesanges die berühmtesten Componisten älterer und neuerer Zeit, welche sich in den Trachten ihrer Epoche sonderbar genug neben den nackten Grazien und den übrigen Göttern und Göttinnen ausnehmen. Auf der andern Seite ist eine Apotheose Homers dargestellt, welcher von Orpheus, Hesiod, Pindar und andern Dichtern des Alterthums umgeben ist, während die Poesie über seinem Haupte schwebt. Der Charakter der Dichtungen eines Hesiod und Pindar wird durch bukolische oder heroische Gruppen symbolisirt. In den Vouten der Längenseiten des Foyers sind auf jeder Seite fünf Compositionen angebracht, welche die Wirkungen der Musik und des Tanzes sowie den Triumph der Schönheit illustriren. Hier sieht man das Parisurtheil, die Bestrafung des Marsyas, Saul und David, den Traum der hl. Cäcilie, Salome vor Herodes tanzend, Orpheus und die Mänaden, Jupiter und die Korybanten u. s. w. In den schmalen Intervallen zwischen diesen zehn Compositionen sind acht Musen dargestellt. Mit Rücksicht auf die Eintheilung des Raumes musste die neunte und zwar Polyhymnia ausgeschlossen werden. In diesen acht Musengestalten, welche der Maler durch einen gemeinsamen Gesichtstypus als Schwestern charakterisiren wollte, zeigt sich die endlich errungene Individualität Baudrys, seine Absicht und das Maafs seines Könnens am deutlichsten. Von den heroischen Sibyllen Michelangelos ausgehend hat er die ernsten Gebilde des Florentiners durch einen Zusatz moderner, fast koketter Grazie in ihrer Strenge gemildert. Der statuarische Charakter ist dadurch in einen malerischen umgewandelt worden, dass in den Stellungen und Bewegungen die grösste Mannigfaltigkeit gesucht und erreicht worden ist. In dem Bestreben, dabei möglichst natürlich zu sein, ist der Maler hie und da in das Triviale, in eine etwas gesuchte Zufälligkeit und Gewöhnlichkeit gerathen. Der Beschauer soll nach der Absicht des Malers die Empfindung haben, dass sich jede der Musen, still für sich, wie ein Mensch, der sich unbeobachtet glaubt, der durch sie vertretenen geistigen Thätigkeit hingiebt. Melpomene hält in stiller Trauer das emporgezogene rechte Knie mit beiden Händen umfasst, als gäbe sie sich der ernsten Betrachtung der Greuel und Leiden hin, welche den Stoff der Tragödie bilden. Terpsichore zieht ihren Schuh an, um sich für den Tanz zu rüsten, und Urania blickt sinnend zu den Sternen empor. Aber trotz dieser und anderer Trivialitäten fehlt allen acht Gestalten nicht der Charakter der Grösse und das Merkzeichen des monumentalen Stils. Einige von ihnen, wie Klio, Euterpe und Kalliope, zeigen auch in dem Gesichtsausdruck und in der Haltung jene vornehme Ruhe, jenen geläu-



terten Adel der Form, welche sich als die am meisten charakteristischen Eigenthümlichkeiten des aus kühler Ueberlegung, nicht aus plötzlich aufwallender Begeisterung herausschaffenden Künstlers in seiner »Glorification des Gesetzes« am ungetrübtesten offenbaren sollten.

Dieses Gemälde, ein Plafond für den Sitzungssaal des Cassationshofes in Paris, erschien im Salon von 1881 und brachte seinem Schöpfer die höchste Auszeichnung, über welche die Jury zu verfügen hat, die Ehrenmedaille ein. Im Mittelpunkte der feierlich ernsten und doch lebhaft bewegten Composition thront das Gesetz vor einer reichen Renaissancearchitektur, eine jugendliche Frauengestalt mit anmuthigen Gesichtszügen, welche wie die der übrigen weiblichen Figuren den Typus der modernen Pariserinnen festhalten. In ihrer statuenhaften Ruhe die Unbeugsamkeit des Gesetzes repräsentirend, streckt sie den Arm mit einer gebieterischen Geberde der vor ihr stehenden Jurisprudenz entgegen, welche durch ihre Beredsamkeit die Strenge des Gesetzes zu erschüttern sucht. Die Personifikationen der Gerechtigkeit und Billigkeit umschweben die Thronende. Zu ihrer Rechten steht die Autorität mit der dreifarbigen Fahne und den Fasces der vollziehenden Gewalt, zu ihrer Linken der Präsident des Cassationshofes in rother Amtsrobe, welcher sich mit der Rechten auf das Thronfundament des Gesetzes stützt und mit der Linken grüssend das Barett von seinem Haupte nimmt. Neben ihm ruht die Unschuld, ein nackter Knabe im Schoosse der Stärke, welche von ihrem Löwen begleitet ist. Die Farben der Tricolore bilden in dem blauen Gewande der Rechtsgelehrsamkeit, dem rothen Kleide des Präsidenten und der weissen Robe des Gesetzes die Dominanten des Colorits, welchen alle übrigen, heller und lichter gehaltenen Töne untergeordnet sind. Trotz der dekorativen Bestimmung des Gemäldes ist die coloristische Durchführung eine so überaus sorgsame, dass der Maler selbst Farbenwerthe wie blau und grün nebeneinander stellen konnte weil die Feinheit der verbindenden Halbtöne eine vollkommene Harmonie zwischen den beiden widerstrebenden Elementen herbeiführte. Die Allegorie der »Wahrheit« (im Salon von 1882), der Plafond für Vanderbilt in New-York (die Hochzeit Amors und Psyches) und die Kamindekoration für das Schloss in Chantilly (die Vision des hl. Hubertus) konnten nach der einen Seite nur die Vorzüge Baudrys als Zeichner, nach der anderen Seite nur den Reichthum seines Geistes und seines Witzes und seinen sicheren Instinkt für Grösse und Reinheit des Stils bekräftigen. In Paul Baudry hat die Kunst des zweiten Kaisserreichs ihren Höhepunkt erreicht, hat der Idealismus auf naturalistischer Grundlage einen so vollendeten Ausdruck innerhalb einer Nationalität gefunden, dass seine



historische Mission für dieselbe beendigt zu sein scheint. Von einem Nachahmer hat sich Baudry zu einem echt nationalen Künstler emporgeschwungen.

Baudry ist zugleich der vollkommenste Repräsentant einer Gattung von Künstlern, welche die decorative und die Geschichtsmalerei in einer Art cultiviren, deren gemeinsame Kennzeichen ein leichtes, rosiges Colorit, ein Streben nach eleganter Formengebung und eine starke Betonung des Charakteristischen sind, ohne dass jedoch das letztere die Schönheit in ihrer landläufigen Auffassung zu Gunsten der Wahrheit beeinträchtigen darf. Elie *Delaunay* (geb. 1828), ein Schüler von Flandrin und Lamothe, Eduard *Dubufe* (geb. 1820), François *Jalabert* (geb. 1819), beide Schüler von Delaroche, ja selbst E. A. *Duez*, ein Schüler von Pils, welcher im Salon von 1879 wegen eines Triptychons »der hl. Cuthbert«, das sich durch die Schlichtheit der Auffassung, den Ernst und die Tiefe der Charakteristik und durch ein inniges Naturstudium auszeichnete, als der Begründer einer neuen Richtung der religiösen Malerei gepriesen wurde, alle diese Künstler sind als Geschichts- wie als Portraitmaler nur Ausläufer jener pathetisch-akademischen Richtung, als deren Haupt David, der Vater der französischen Malerei, zu betrachten ist. Diese Richtung hat sich von Generation zu Generation nur insofern modificirt, als sich die Stellung der Künstler zur Natur veränderte, als das objektive Studium der Natur immer mehr begünstigt wurde. Das innere Wesen dieser Richtung ist im Kreislaufe eines Jahrhunderts dasselbe geblieben.





Zweites Kapitel

Der Naturalismus und die Landschaftsmalerei



Frühzeitig regten sich bereits innerhalb der französischen Kunst die Keime, aus welchen sich diejenige extreme Richtung entwickeln sollte, welche man am besten mit dem Namen des Naturalismus bezeichnet. Die Begriffe Idealismus und Realismus, unter welchen man die entgegengesetzten Pole einer Linie verstand, haben sich im Laufe von drei Jahrzehnten so verschoben, dass die Realisten der vierziger Jahre uns bereits in dem Lichte der Idealisten erscheinen, während den Realisten von heute in einem gleichen Zeitraume vermuthlich dieselbe Veränderung ihrer Position bevorsteht. Man wird daher gut thun, Begriffe, die einer so schnellen Wandelung unterworfen sind, fallen zu lassen und an ihre Stelle etwas Bleibendes, Ewiges zu setzen, und als ein solcher unverrückbarer Angelpunkt erscheint unseren Anschauungen das Verhältniss des Künstlers zur Natur, das Verhältniss der subjektiven Persönlichkeit zu der objektiven Existenz, bedingt und gemodelt einerseits durch die geistige Atmosphäre der Zeit und des Volkes, andererseits durch den Charakter des Landes, in welchem der Künstler lebt und schafft.

Naturalismus würde dann eine weitere Consequenz, ein etwas weiter vorgeschobener Posten des Realismus, nicht eine höhere oder niedrigere Entwicklungsstufe des letzteren sein, mit welcher Begriffsbestimmung wir wiederum in die unhistorische Definitionsweise der Aesthetik verfallen würden. Der Naturalismus ist also eine auf gleicher Ebene mit dem Realismus vor sich gehende Veränderung in dem Standpunkte, welchen der Künstler der Natur gegenüber einnimmt. Wenn der Realist im Gegensatze zu dem stili-



sirenden, alles nach seiner Subjectivität gestaltenden Idealisten die Dinge der Aussenwelt wiedergiebt, wie sie sich ihm bieten, das Schöne schön und das Hässliche hässlich, ohne sich dabei der künsterischen Vorrechte der Composition, der Ordnung, der Farbengebung und der Beleuchtung zu entäussern, folgt der Naturalist, seinem eigenen künstlerischen Triebe, seiner Gestaltungskraft entsagend, mit bedingungsloser Hingabe der Natur, wie sie ihm in ihren Zufälligkeiten, in ihrer Form- und Ordnungslosigkeit begegnet. Während der eine auf diesem Wege an dem Alltäglichen, dem Trivialen, dem Gemeinen hängen bleibt, ist es nicht ausgeschlossen, dass der andere auf demselben Wege die Schönheit in der Wahrheit findet und von der naturalistischen Naturanschauung wieder zu der poetischen gelangt.

Zu dieser letzteren Classe gehört Camille *Corot*, dessen Geburt noch in das vorige Jahrhundert fiel, der aber so spät zu Ansehen gelangte, dass er auf die gleichzeitig und unmittelbar nach ihm aufstrebende Generation keinen Einfluss mehr gewann. Erst in höherem Alter und nach seinem Tode wurde ihm jene Anerkennung, nach welcher er in der Zeit seiner Manneskraft vergebens gerungen hatte, im Uebermaafse zu Theil.*) Geboren am 29. Juli 1796 in Paris als der Sohn eines Beamten und einer Tuchhändlerin, war er von seinem Vater für den Handelsstand bestimmt worden. Der Sohn fügte sich geduldig in die Absichten des Vaters. Wenn er aber des Tages seine Schuldigkeit gethan hatte, ging er des Abends in ein Atelier, um nach dem lebenden Modell zu zeichnen. Als er sechsundzwanzig Jahre alt war, bot ihm sein Vater hunderttausend Francs zur Etablirung eines kaufmännischen Geschäfts oder, falls er es vorzöge, seiner inneren Neigung zu folgen, eine jährliche Pension von zweitausend Francs. Corot wählte freudig das letztere und trat in das Atelier des gleichaltrigen Landschaftsmalers Michallon ein, welcher zwar die historische Landschaft im Sinne der älteren Schule, eines Valenciennes und Victor Bertin, cultivirte, der aber seinem Schüler die goldene Lehre mit auf den Weg gab, der Natur gegenüber naiv zu sein. Michallon starb kurze Zeit, nachdem sich Corot zu ihm gesellt, und dieser suchte nun die Unterweisung Bertins auf, welcher auch Michallons Lehrer gewesen war. Aber Bertins synthetische Methode, welche kein Blatt, keinen Baum in das Ensemble einer Landschaft aufnahm, ohne sie durch das Purgatorium des Stils gehen zu lassen, behagte dem jungen Künstler nicht, und er ging deshalb im Jahre 1826 nach Italien, um dort die Inspiration

*) Ch. Clément, Etudes sur les beaux-arts en France, Paris 1869 p. 312 ss. (Les paysagistes français). — Th. Silvestre, Les artistes français, Paris 1878 p. 261 ss. — Ernest Chesneau, Peintres et statuaires romantiqnes, Paris 1880 p. 281 ss. — Ch. Blanc, Les artistes de mon temps, Paris 1876 p. 365 ss.



zu suchen, welche er in der Heimath vergeblich erwartete. Inzwischen vollzog sich in der französischen Landschaftsmalerei durch das Auftreten der englischen Maler Bonington und Constable ein Umschwung, welcher durch die Stimmungsmalerei zu einer völlig naturalistischen Strömung führte und der Herrschaft der historisch-akademischen Landschaft ein Ende bereitete. Wir haben in der ersten Abtheilung unserer Darstellung gesehen, dass auch Paul Huet gleichzeitig mit Bonington und Constable und unabhängig von ihnen zur Stimmungslandschaft kam, und dass die romantische Schule, Delacroix an der Spitze, ihm mit Begeisterung auf diesem Wege folgte. (S. oben S. 63 ff.) Wir haben ferner gesehen, dass sich Flers und Cabat, der letztere allerdings mit zeitweiligen Unterbrechungen, der romantischen Bewegung anschlossen. In Corot, Dupré, Rousseau, Millet, Diaz, Troyon und Daubigny setzte sich diese Bewegung fort und erreichte zugleich in glänzendem, schnellem Laufe ihren Gipfelpunkt. »Paul Huet hat, so charakterisirt Chesneau in grossen Zügen den Entwicklungsgang des Naturalismus, die Poesie der grossen atmosphärischen Dramen, der wüthenden Elemente, des Himmels und der Gewässer wiedergegeben. Theodore Rousseau hat die männliche, ernste, strenge Poesie der kraftstrotzenden Erde und einer starken Vegetation übersetzt. Millet hat die nüchterne, kräftige und trübe Poesie des Ackerbaus und seines Leibeigenen, des Bauern, wiedererzählt. Corot hat die zarte, unbestimmte, völlig musikalische Poesie der Anmuth, Zärtlichkeit und idyllischen Süssigkeit der Natur besungen.« Und wirklich hat die Stimmung als das subjective, gewissermaafsen musikalische Element der Landschaft in Corot ihren vollkommensten Vertreter gefunden. Aeussere und innere Ursachen wirkten zusammen, um seine künstlerische Individualität zu begründen und zu befestigen. Der Dichter überwog in seinem Gemüthe den bildenden Künstler, der beständig durch die mangelhafte Uebung der technischen Prozeduren beengt war. Durch diesen Mangel wurde die Liebe zum Unbestimmten, zum Flüchtigen, zum traumhaft Vorüberschwebenden in ihm genährt. Er war, wie er selbst gesteht, nicht im Stande, Figuren und Dinge in ihrer plastischen Wirkung festzuhalten, sondern er musste sich damit begnügen, ihren allgemeinen Eindruck wiederzugeben. Aus solchen Beschränkungen, die ursprünglich in seinen technischen Fähigkeiten wurzelten, bildete sich allmälig ein künstlerisches Prinzip, ein mit vollkommenem Bewusstsein gehandhabter Stil. Auf Corots Landschaften blickt man wie durch eine vordere Coulisse in einen von Nebeln und silbernen Schleiern verhangenen Hintergrund, welcher niemals das Abbild eines bestimmten Ausschnittes der Natur, sondern nur das Spiegelbild einer Stimmung ist. Obwohl er seit



1827, wo er mit einer »Ansicht von Narni« (Campagnalandschaft) im Salon debütirte, den meisten seiner Gemälde eine geographische Herkunft vindicirte, haben wir doch in keinem derselben ein Naturportrait vor uns. Von seinen Ausflügen nach Fontainebleau und Ville d'Avray, welche seit der Mitte der vierziger Jahre seine Lieblingsplätze wurden, brachte er nur Erinnerungen oder höchstens ganz flüchtige Skizzen heim, in welchen die Gegensätze zwischen Licht und Schatten, deren Werth er in Italien kennen gelernt hatte, und die einander ergänzenden oder bekämpfenden Tonmassen angedeutet waren. Er machte sich auch keine Sorge darüber, Bestandtheile heterogener Landschaften, wie sie gerade in seinem Gedächtniss haften geblieben waren, mit einander zu combiniren, wenn diese verschiedenen Elemente nur seiner Absicht, eine poetische Stimmung zu erzeugen, dienten. »Man wirft meinen Gemälden, sagte er einmal, das Vage, Unbestimmte vor. Warum? Die Natur schwebt und schwimmt! Wir schwimmen und schweben! Das Vage ist eben die Eigenthümlickeit des Lebens!«

Die akademisch-historischen Eindrücke, welche er in den Ateliers von Michallon und Bertin empfangen hatte, waren trotz seiner inbrünstigen Hingabe an die Natur in ihm wirksam geblieben. Sie sprachen sich allerdings nur in der Staffage aus, welche er mit besonderer Vorliebe der antiken Mythologie, dann der biblischen Geschichte und den Werken der Dichter entlehnte. Die Figuren waren ihm dabei nur bunte Steine, welche im Concert der Töne eine Stimme vertraten, welche im günstigsten Falle nur dazu dienten, durch ihre Gegenwart die idyllische, die pastorale oder gar die heroische Stimmung zu verstärken. Auf die Form kam es ihm dabei nicht an. Auch hier begnügte er sich mit vagen Andeutungen, so dass diejenigen nicht Unrecht hatten, welche seine Figuren mit den Erzeugnissen der Nürnberger Lebkuchen- oder Spielwaarenhändler verglichen. Nymphen, Musen — junctaeque nymphis gratiae decentes —, Satyrn, Amoretten, ländliche Gottheiten, Hirten und Hirtinnen schwebten wie visionäre Erscheinungen in dem silbernen Duft seiner Landschaften umher, einzeln oder in Schaaren muntere Reigentänze bildend. »Das Geheimniss der flüchtigen Stunde, der Anblick eines Moments«, das ist es, was Corot auf seinen Gemälden mit rapider Geschwindigkeit festhalten will. Neben diesem unablässigen Streben nach einer stark anklingenden Stimmung beschäftigte ihn am meisten die Harmonie der Töne, und um dieselbe in möglichster Vollkommenheit zu erzielen, bediente er sich jener Mannigfaltigkeit von Grau, welche Fromentin so sehr entzückte, dass er anfing, darin ebenfalls sein Ideal zu sehn. Bei Corot wurde diese Vorliebe für die zusammen-



stimmende Kraft der grauen Töne allmälig zur Manier, die sich in dem Maafse bemerkbar machte, als seine Popularität zunahm und seine Productionslust durch die Verlockungen der Kunsthändler, welche ihm noch unvollendete und skizzenhafte Gemälde von der Staffelei fortrissen, gesteigert wurde. Zuletzt nahmen seine Gemälde einen monotonen Charakter an, als hätte er grau in grau gemalt. Er wusste das auch und sagte daher einmal: »Um richtig in meine Landschaften einzudringen, muss man wenigstens so lange Geduld haben, bis der Nebel sich hebt. Man kommt nur nach und nach hinein, aber wenn man drinnen ist, wird man schon seine Freude daran haben.«

Lange genug hatte Corot freilich in der Dunkelheit gelebt. Erst im Jahre 1848 erhielt er eine Medaille erster Classe, nachdem er bereits Gemälde wie »Hagar in der Wüste«, den «hl. Hieronymus in einer Landschaft», die »Flucht nach Aegypten«, die «Zerstörung von Sodom und Gomorrha», »Homer und die Hirten« und den »Wald von Fontainebleau« ausgestellt hatte. Auf der Weltausstellung von 1855, auf welcher er mit poetischen Abend- und Morgenstimmungen erschien, erhielt er wiederum eine erste Medaille. Die nächste Weltausstellung von 1867 brachte ihm jedoch nur eine Medaille zweiter Classe ein, obwohl er gerade in den dazwischen liegenden zwölf Jahren eine Reihe von Gemälden geschaffen hatte wie den »Brand von Sodom«, »Erinnerung aus Ville d'Avray«, »Dante und Virgil«, »Macbeth und die Hexen«, den »Nymphentanz«, »Erinnerung an Mortefontaine«, den »Windstoss«, den »hl. Sebastian« und die »Erinnerung an den Nemi-See«, welche als seine Meisterwerke gelten können. Er war längst zu hohem Ansehen gelangt und sonnte sich in den Strahlen seines mühsam erworbenen Ruhms, als man ihn mit Gérôme 1874 für die Ehrenmedaille des Salons vorschlug. Gérôme erhielt die grössere Zahl der Stimmen, welche von den im »Salon« prämiirten Künstlern abgegeben werden, und deshalb forderten die Freunde Corots zu einer Sammlung auf, um den Meister für diese Zurücksetzung zu entschädigen. Man überreichte ihm am 29. December 1874 eine goldene Medaille mit seinem Bildniss, die der Künstler bereits auf dem Krankenbette empfing. Er starb am 23. Februar 1875, wegen seiner grossartigen, im Stillen geübten Wohlthätigkeit und seiner sich stets gleich bleibenden Liebenswürdigkeit von den Künstlern tief betrauert. Hatten sie doch in dem edlen Greise ihren »Vater Corot« verloren, wie der »Poet unter den Landschaftsmalern« allgemein genannt wurde! Seine starke poetische Ader hatte ihm zuerst Verehrer, Freunde und Schüler zugeführt. Aber gerade sie ist unter seinen Schülern und Nachahmern, welche ihn erreicht zu haben glauben, wenn sie den allgemeinen Ein-



druck, nicht die Seele der Dinge wiedergeben, nicht lebendig geblieben. Aus dem Ueberschusse, welchen die Subscription für jene Medaille ergab, wurde dem Meister an dem Rande des Teichs von Ville d'Avray ein einfaches Denkmal errichtet. Diejenigen haben nicht Unrecht, welche sagen, dass unter diesem Monumente die französiche Landschaftsmalerei für lange Zeit begraben liegt, und der Maler *Aussandon* gab diesem schmerzlichen Gefühle einen beredten Ausdruck, indem er im Salon von 1881 ein Votivbild an Corot ausstellte, auf welchem eine Nymphe vor seinem Denkmale sitzt und dem Dahingeschiedenen ihre Thränen nachweint.

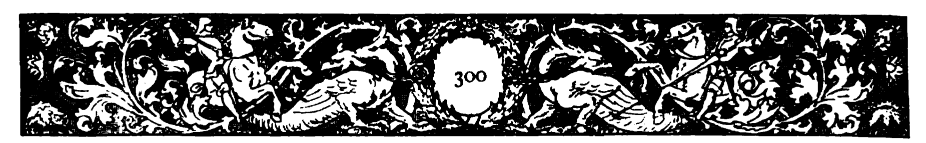
Obwohl Corot dem Classicismus insofern Opposition gemacht hat, als er die Strenge der Form in den weichen Duft der Stimmung auflöste, also dadurch den modernen Naturalismus vorbereitete, wollen die extremen Vertreter des letzteren, weil er immer noch antike Neigungen hatte und unter den zahlreichen Stimmungen die poetische vorzog, ihn nicht als den ihrigen gelten lassen. Als man einst vor Courbet den Namen Corots erwähnte, sagte jener: »Ach ja! Der alte Maler mit den weissen Haaren, der seit dreissig Jahren dieselben Musen in derselben idealen Landschaft tanzen lässt! Das ist ja der Hanswurst des Parnasses!«

Von Corots Schülern stand Louis *Français* (geb. 1814) dem Herzen des Meisters am nächsten, ogleich er ihm in seinem künstlerischen Verfahren nur wenig gleicht. Wie Corot war es auch Français nicht beschieden, sich ohne Hindernisse der Kunst zu widmen. Mit fünfzehn Jahren trat er zu einem Buchhändler in die Lehre und nur in seinen Mufsestunden lernte er zeichnen und lithographiren, bis er es endlich Dank den ihm gewordenen Aufträgen wagen konnte, sich auf eigene Füsse zu stellen und erst bei Gigoux, dann bei Corot die Malerei zu studiren. Von seiner Beschäftigung mit Zeichnungen für den Holzschnitt und auf den Stein nahm er die Neigung zu einer sorgfältigen Detaillirung, aber auch zu einer etwas trockenen Farbengebung in die Malerei hinüber. Deshalb legte er auch einen grösseren Werth auf die Staffage seiner Landschaften und liess sich in der ersten derselben, mit welcher er im Salon von 1847 debütirte, dem »Gesange unter den Weiden«, die Figuren von Baron, auf einer späteren, dem «Parke von St. Cloud», von Meissonier malen. Jede Blume bildet er so getreulich nach, dass man sie botanisch bestimmen kann, wobei er freilich bisweilen trocken und hart wird und auf der Suche nach den Einzelnheiten die Herrschaft über die Gesammtwirkung verliert. Glänzenden Farbeneffekten geht er aus dem Wege und strebt danach, durch ein Uebergewicht von grauen Tönen eine wohlthuende Harmonie und einen poetischen Reiz zu erzielen. Seine Absicht geht dahin, zwischen der



romantischen und der formalen Naturauffassung zu vermitteln, indem er dem Elemente der Stimmung nur soweit einen Einfluss auf die Erscheinungsformen gestattet, als die letzteren in ihren bestimmten Umrissen nicht darunter leiden. Während Corot ein Gefühlsmensch war, operirt Français mehr mit den Kräften des Verstandes. Auch auf diesem Wege gelingt es ihm bisweilen, zu Schöpfungen zu gelangen, in welchen sich Innigkeit des Naturgefühls mit Würde und Hoheit des Stils vereinigen, wie in »Daphnis und Chloë« (1872). Sonst leiden aber seine italienischen Landschaften, in welchen er sich mehr der akademisch-historischen Richtung zuneigt, unter einer gesuchten Eleganz, während er in seinen Motiven aus der Umgebung von Paris, mit denen er seine Laufbahn als Maler begann, einfacher und natürlicher ist.

In viel engeren Beziehungen als Français steht Jean Jacques *Henner* zu Corot. Seine Nymphen und Heilige, deren nackte Körper so in die Landschaft gebettet sind, dass ihre Contouren in das Grün des Laubes und des Graswuchses hinüberfliessen, sind Corots in grossem Maafsstabe. Geboren am 5. März 1829 zu Bernweiler im Elsass, begann er seine Studien in Strassburg und setzte sie in Paris unter Picot und Drolling fort. 1858 erhielt er den römischen Preis. In Italien war ihm aber weniger die ernste Formensprache der Classicisten sympathisch als der coloristische Reichthum der venetianischen Schule und die weiche Anmuth Correggios. Aus diesen Vorbildern entwickelte er allmälig seinen Stil, der sich auf seinen Erstlingsbildern, besonders der »Susanna im Bade« (1865 im Luxembourg), enger an die Venetianer hielt. Auf diesen und den nächsten Bildern »Verwandlung der Byblis in eine Quelle« (1867, im Museum von Dijon) und der »Frau auf dem schwarzen Divan« (1869, im Museum von Mühlhausen) war es ihm mehr um den sinnlichen Reiz des nackten Körpers und um pikante Farbencontraste zu thun. Erst mit dem Anfang der siebenziger Jahre gewann jene poetische Stimmung die Ueberhand, welche sich zur Basis die Abenddämmerung wählte und sich daher auf eine wenig umfangreiche Farbenscala beschränken konnte. Wenn die Schatten des Abends herabsinken und die Landschaft in träumerisches Schweigen hüllen, wenn das Grün der Wiesen und Gebüsche einen schwärzlichen Ton annimmt und die Umrisse der Figuren in nebelhaften Dunst zerfliessen, dann fühlt sich Henner in seinem Element. Wie Corot ist er nur Stimmungsmaler, nur Poet, dem das Sujet seines Bildes gleichgültig ist. »Was kümmert mich das Sujet in einem Bilde?« sagte er einmal. »Sehen Sie sich irgend ein Werk eines Meisters an. Was hat man darauf? Zwei weisse Flecken, welche Frauen sind, auf einem grünen und blauen Flecke, welche einen Hinter-



grund von Bäumen und den Himmel vorstellen. Wo ist das Sujet? Man erfährt nichts davon. Aber man hat Anmuth, Poesie, Reiz und Harmonie. Diese zusammengehäuften Flecken rufen in dem Beschauer einen Eindruck, ein Gefühl der Freude hervor. Dieses alles, das ist Malerei, und ich bin bewegt, ergriffen und bewundere.« Auf Grund solcher Anschauungen entstanden nach und nach die »Idylle« (1872, im Luxembourg) — zwei nackte Frauen, die vor einer Fontaine stehen und sich dem Genuss der Abendkühle hingeben —, der »barmherzige Samariter« (1874, im Luxembourg), die »Najade« (1875), die »Ekloge« (1879) — zwei nackte Frauen, von denen die eine die Flöte bläst, in einer Landschaft —, »Christus im Grabe«, die »hl. Magdalena in der Wüste«, der »hl. Hieronymus«, die anmuthige »Quelle« (Salon von 1881), welche die Feuchtigkeit aus ihren Haaren drückt, der kleine Trommler »Joseph Barra« (1882), welcher völlig entkleidet auf dem Grase liegt, und die »lesende Frau« (Salon von 1883), welche, gleichfalls nackt, im Grünen ruht. Auf diesem Bilde hat das Dunkel der Dämmerung bereits so überhand genommen, dass die untere Hälfte des Körpers nur noch wenig sichtbar ist. Seiner Ueberzeugung getreu legt er auf das Sujet nur einen untergeordneten Werth. Wenn die melancholische Stimmung der Landschaft wie auf dem »Christus im Grabe« und dem »barmherzigen Samariter« mit dem Charakter der dargestellten Situation zusammentrifft und zusammenklingt, so ist das nur ein Zufall, da sich dieselbe ernste und trübe Stimmung auf allen übrigen Gemälden Henners, selbst auf seinen Portraits, wiederholt. So passte denn auch die träumerisch dasitzende Personifikation des trauernden »Elsass«, mit welcher der Künstler 1871 einen grossen Erfolg erzielte, vortrefflich in eine solche Landschaft hinein. Mit der Zeit hat sich die freilich poetische Eigenart Henners zu einer sentimentalen Manier ausgebildet, und man wirft ihm mit Recht eine Monotonie vor, welche das Interesse an seinen Schöpfungen von Jahr zu Jahr schmälert und eine neue Phase in seiner künstlerischen Thätigkeit um so wünschenswerther erscheinen lässt, als sich bereits Nachahmer genug, wie z. B. *Falguière*, seiner Manier bemächtigt und dieselbe bis zum Ueberdruss variirt haben.

Vertritt Corot die idealistisch-poetische Seite innerhalb der naturalistischen Bewegung, so muss Jean François *Millet* als sein direktes Gegenbild gelten. Dieser Gegensatz zwischen beiden ist jedoch nicht so scharf zugespitzt, dass Millet schon auf den äussersten Flügel der Naturalisten zu verweisen ist. Hier muss ein breiter Raum für Courbet, Manet und die Impressionisten, die Vertreter der absoluten Negation jeglicher Poesie, übrigbleiben, während in den Schöpfungen Millets noch ein starker Bruchtheil concentrirter Poesie liegt, welche oft die rauhe,

unscheinbare Schale durchbricht und selbst die trivialsten Vorgänge mit einem verklärenden Glanze umgiebt. Es ist, als hätte Millet sein eigenes Seelenleben in diesen von harter Arbeit gebeugten, durch Noth und Entbehrung verunstalteten Landleuten erschöpft, und als würde der Beschauer durch diese leidenschaftliche innige Hingabe des Künstlers, die sich doch so anspruchslos und vollkommen frei von subjektiver Empfindsamkeit äussert, wider seinen Willen gezwungen, diesen Schnittern, Pflügern, Holzhauern und Baumpfropfern seine Theilnahme zuzuwenden. Millets Biographie*) erzählt uns auf jeder Seite von der Schule der Entbehrungen, welche der Künstler durchgemacht, dessen ganzes Leben eigentlich ein ununterbrochener Kampf um die Existenz, um das tägliche Brot gewesen ist. Eine offizielle Anerkennnung, besondere Auszeichnungen sind Millet ebensowenig wie den anderen Naturalisten zu Theil geworden. Nicht einmal seine Bilder wurden ihm bei Lebzeiten angemessen bezahlt. Für die »Hirtin« im Salon von 1864 bot ihm die Regierung 1500 Frcs., nachdem Millet sie glücklicherweise kurz zuvor für 2000 Frcs. an einen Privatmann verkauft hatte, und für seinen »Baumpfropfer« zahlte ihm Theodore Rousseau 1855 aus Freundschaft die für seine damaligen Verhältnisse enorme Summe von 4000 Frcs. Auf der Versteigerung der Hartmannschen Sammlung im Jahre 1881 erzielte dieses Bild 133,000 Frcs., was bezeichnend für die Werthschätzung ist, welche Millet schon wenige Jahre nach seinem Tode erlangt hat**).

Millet ist selbst aus dem Bauernstand hervorgegangen, dessen Mühseligkeiten er mit so unbarmherziger Wahrheit geschildert hat, ohne die Schatten durch das Licht zu mildern, welches die Genugthuung über die vollbrachte Arbeit und die Früchte derselben auch auf das entbehrungsvollste Leben wirft. Geboren am 4. Oktober 1814 in dem Weiler Gruchy bei Cherbourg wuchs er inmitten zahlreicher Geschwister auf. Nur wenn alle die Hand an die Arbeit legten, konnten die Erträgnisse der kleinen Bauernwirthschaft die starke Familie erhalten. Nichtsdestoweniger sorgte der Vater für eine gute Schulbildung, soweit sie Jean François durch die

*) Alfred Sensier, La vie et l'oeuvre de J. F. Millet, Paris 1881. (Mit zahlreichen Illustrationen). J. Claretie, Peintres et sculpteurs contemporains, Paris 1872 p. 28. ss. — Ernest Chesneau, Peintres et statuaires romantiques; Paris 1880 p. 301—323.

**) Der elsässische Industrielle Friedrich Hartmann war ein grosser Verehrer Millets und Rousseaus. Bei der Versteigerung seines Nachlasses erzielten die anderen Gemälde Millets folgende Preise: Eine Frau, welche Wasser schöpft, 78,000 Frcs., die Felsenküste von Gruchy 49,500 Frcs., die Buchweizenernte 46,000 Frcs., der Frühling 45,000 Frcs., die Heuschober 36,000 Frcs., ein Bauer, welcher Mist ausbreitet, 35,000 Frcs. Den höchsten Preis erzielte das »Angelus« auf der Versteigerung Wilson mit 160,000 Frcs. Millet hatte für dieses Bil 2500 Frcs. erhalten.



Geistlichkeit der Nachbarschaft erhalten konnte, und als sich in dieser eintönigen und freudlosen Umgebung, in welche die Dramen des Meeres bisweilen düstere, melancholische Schatten hineinwarfen, trotzdem der künstlerische Trieb des Jünglings wie ein natürlicher Instinkt entwickelte, war der Vater der erste, welcher ihn mit Stolz auf die Laufbahn des Künstlers wies. Er begann seine Studien bei einem Maler Bon Dumourel in Cherbourg und setzte sie dann bei dem Zeichenlehrer der dortigen Akademie, Langlois, einem Schüler von Gros, fort. Der letztere erwarb sich das Verdienst, die Begabung Millets klar zu erkennen, und er setzte es bei dem Magistrat der Stadt, da der junge Mann nach dem Tode seines Vaters völlig mittellos war, durch, dass derselbe von der Stadt eine kleine Pension von vierhundert Francs erhielt, welchen der Generalrath des Arrondissements später noch sechshundert Francs hinzufügte. Auf diese Pension gestützt ging Millet im Januar 1837 nach Paris, wo er zuerst die alten Meister studirte und dann, ohne durch innere Neigung dazu veranlasst zu sein, in das Atelier von Paul Delaroche eintrat. Lange fühlte er sich in demselben nicht wohl, da er bald einsah, dass er von dem Meister nichts lernen konnte, und dieser ihn überdies gegen unfähige Günstlinge zurücksetzte. Auch unter den Genossen fand er wenig gleichgestimmte Naturen. Der einzige, der ihm geistig verwandt war, Antigna, kam erst viel später dazu, realistische Bilder aus dem Volksleben zu malen. Um sein Leben zu fristen, malte Millet kleine Genrestücke im Geschmacke von Watteau und Boucher, die bisweilen an das Frivole streiften, um die Kauflust zu reizen. Im Jahre 1840 stellte er zum ersten Male im Salon ein Portrait aus, welches unbeachtet blieb, und auch in den folgenden Jahren war er mit seinen Ausstellungen nicht viel glücklicher. Obwohl ihm die Kritik allmälig Aufmerksamkeit zu schenken begann, blieben doch die Käufer aus, und er musste seine Gemälde für ein Spottgeld losschlagen, um sich und seine Familie — er hatte sich 1845 zum zweiten Male verheirathet, nachdem seine erste Frau nach kurzer Ehe gestorben war — vor Noth zu schützen. Er hatte immer noch nicht das Gebiet gefunden, auf welchem sich seine Kraft entfalten sollte. Er malte mythologische und biblische Scenen mit landschaftlichem Hintergrund in der Art von Correggio und Diaz. Er staffirte seine Landschaften meist mit Satyrn und badenden Mädchen, und die letzteren wurden allmälig in den Kreisen der Kunsthändler und Käufer die Signatur seiner Gemälde.

Im Salon von 1848 erschien das erste seiner Bilder, welches einen ländlichen Gegenstand behandelte, der »Kornschwinger«. Auf demselben zeigten sich bereits im Keime jene Eigenschaften, aus denen sich die



künstlerische Individualität Millets zusammensetzen sollte: das völlige Aufgehen des Knechts in seiner Arbeit, die vollkommene Abgeschlossenheit des Individuums, auf welchem die engen Grenzen seiner Existenz mit dumpfer Schwüle wie ein Alp lasten, und der Reflex der harten, abstumpfenden Arbeit in jedem Zuge des Gesichts, in jedem Gliede, in jeder Linie des Körpercontours. Das Bild fand auch bereits die volle Würdigung der Kritik. »Der ‚Kornschwinger‘, schrieb Theophile Gautier, welcher seine Schwinge mit dem von zerlumpter Hose bedeckten Knie erhebt und mitten in einer Säule von goldigem Staube das Korn aus seinem Korbe emporsteigen lässt, krümmt seinen Rücken in der meisterlichsten Weise. Er ist von prächtiger Farbe: das rothe Taschentuch an seinem Kopfe, seine blauen zerrissenen Kleidungsstücke sind von ausgesuchtem glücklichstem Reize. Die staubige Wirkung des Korns, welches beim Schütteln herumfliegt, kann nicht besser wiedergegeben werden.« Ein Zufall bestimmte den Künstler, von der einmal mit Glück betretenen Bahn nicht wieder abzuweichen, obwohl er eine traurige Zukunft vor Augen sah. Eines Abends sah er vor dem Schaufenster eines Kunsthändlers zwei junge Leute, welche sich über ein dort ausgestelltes Bild von seiner Hand, »Badende Mädchen«, unterhielten. »Kennst du den Maler dieses Bildes?« fragte der eine. — »Ja, gab der andere zur Antwort, es ist ein gewisser Millet, welcher nur nackte Frauen malt.« Diese Bemerkung verletzte den Ehrgeiz des Künstlers auf das Tiefste und bewog ihn zu dem festen Entschlusse, mit der Vergangenheit zu brechen. Als er nach Hause zurückkehrte, erzählte er seiner Frau das Erlebniss. »Wenn du damit einverstanden bist, sagte er zu ihr, so werde ich niemals mehr so etwas malen; das Leben wird noch viel schwerer sein, du wirst darunter leiden, aber ich werde frei sein und ausführen, was meinen Geist schon seit langer Zeit beschäftigt.« Seine Frau, ein Muster der Aufopferung und Hingebung, antwortete: »Ich bin bereit, thue nach deinem Willen.«

Der zukünftige Maler des Landlebens bedurfte vor allen Dingen einer ländlichen Umgebung, aus welcher er seine Motive schöpfen, in welcher er seine Modelle finden konnte. Wiederum entschied ein äusserer Umstand über seine Zukunft. Die Cholera trieb ihn im Juni 1849 aus Paris, und er ging in Gemeinschaft mit dem Thier- und Landschaftsmaler Jacque nach Barbizon, einem damals noch weniger bekannten Dörfchen am Nordwestrande des Waldes von Fontainebleau, wo sich bereits seit 1848 die Landschaftsmaler Theodore Rousseau und Léon Belly und andere Maler angesiedelt hatten. Millets Absicht war nur auf einen vorübergehenden Aufenthalt gerichtet. Allmälig lebte sich aber der Künstler,



welcher das Treiben der grossen Stadt nicht liebte, so tief in die ländliche Stille ein, dass er nicht mehr nach Paris zurückkehrte, und siebenundzwanzig Jahre lang, bis zu seinem Tode, in Barbizon blieb, welches freilich im Laufe der Zeit zu einer Künstlercolonie emporblühte und als beliebtes Ziel von Sommerausflügen der Pariser am Ende auch seinen idyllischen und ursprünglichen Charakter verlor. Barbizon und der Wald von Fontainebleau haben die Basis für die Begründung einer nationalen Landschaftsmalerei in Frankreich geschaffen, welche in Rousseau und Millet ihre Häupter verehrt. Die beiden grossen Meister traten einander im Laufe der Zeit auch persönlich nahe, und ein inniges Band aufopfernder Freundschaft hat sie beide bis zum Tode des ersteren vereint.

In der Stille des Landlebens concentrirten sich Millets Kräfte auf das Ideal, welches ihm schon seit einiger Zeit vorgeschwebt hatte und welches er nun klar vor seinen Augen sah. Der »Saemann« und die »Heubinder« im Salon von 1850, welche wiederum in Theophile Gautier einen warmen, verständnissvollen Fürsprecher fanden, lassen deutlich das Ziel erkennen, auf welches er lossteuerte. Man sah in der schwungvollen, stolz ausgreifenden Geberde des Bauern, welcher das Saatkorn ausstreut, bereits eine gewisse Grösse des Stils und verglich die Pastoralen Millets mit den feierlichen, tief ergreifenden Schilderungen in den Dorfgeschichten der Georges Sand. Millet hatte inzwischen den Wald von Fontainebleau nach allen Richtungen durchstreift, er hatte den Landmann bei der Arbeit beobachtet, und war sich über das, was er wollte, völlig klar geworden. Ein Brief vom Jahre 1851 an Alfred Sensier giebt darüber eine so erschöpfende Auskunft, dass er als das Programm von Millets Kunst gelten kann. Nachdem er seinem Freunde den Entschluss mitgetheilt, nicht mehr Bilder mit mythologischen Figuren, sondern nur Landleute malen zu wollen, fährt er fort: »Ich muss Ihnen nämlich auf die Gefahr hin, für einen Sozialisten zu gelten, gestehen, dass dies die Seite des menschlichen Lebens ist, welche mich in der Kunst am meisten ergreift, und wenn ich machen könnte, was ich wollte, oder wenn ich es wenigstens versuchen könnte, so würde ich nichts malen, was nicht das Resultat eines durch den Anblick der Natur empfangenen Eindrucks ist, in Bezug auf die Landschaft sowohl wie auf die Figuren. Niemals erscheint mir die heitere Seite, ich weiss nicht, wo sie ist, und ich habe sie niemals gesehen. Das Heiterste, was ich kenne, ist die Ruhe, das Schweigen, welches man so köstlich in den Wäldern oder auf den beackerten Landstrichen geniessen kann, mögen sie nun wirklich urbar sein oder nicht. Man wird mir zugestehen, dass man sich hier immer einer Träumerei hingeben kann, und zwar einer traurigen, wenn auch reizvollen Träu-



merei. Man sitzt unter Bäumen und empfindet alles Wohlbehagen, alle Ruhe, die man geniessen kann; man sieht, wie ein armes, mit einem Reisigbündel beladenes Wesen aus einem kleinen Fussweg herauskommt. Die unerwartete und immer überraschende Art, in der diese Gestalt vor einem auftaucht, erinnert augenblicklich an die traurige Grundbedingung des menschlichen Lebens, die Arbeit. Das ruft immer einen Eindruck hervor, ähnlich demjenigen, welchen Lafontaine in der Fabel des Holzhauers mit den Worten ausdrückt:

Quel plaisir a-t-il eu depuis qu'il est au monde?
En est-il un plus pauvre en la machine ronde? *)

Auf beackerten Landstrichen, bisweilen aber auch auf solchen, denen wenig abzugewinnen ist, sieht man Gestalten hacken und graben. Man sieht, wie sich diese und jene sozusagen in den Hüften aufrichtet und sich den Schweiss mit der umgekehrten Hand abtrocknet. »Du sollst dein Brot im Schweisse deines Angesichts essen.« Ist das eine fröhliche, scherzhafte Arbeit, wie sie uns gewisse Leute gern einreden möchten? Und doch findet sich hier für mich die wahre Menschlicheit, die grosse Poesie!«

Heute klingen uns diese Worte in ihrer einfachen Selbstverständlichkeit naiv, ja kindlich. Aber man darf nicht vergessen, dass Millet damals die Wonnen eines Entdeckers genoss, welcher als der erste den romantischen Schleier fortriss, den die Phantasie der Poeten um die nackte, trostlose Wirklichkeit gewoben hatte. Indessen entgötterte er die Natur nicht, sondern er setzte nur an die Stelle einer falschen Romantik die wahre Poesie, welche er in der stillen Grösse einfacher Linien, in der Reinheit der Silhouette und in der feierlichen Ruhe der Natur suchte und fand. Es kam ihm dabei vor allem auf die Erzielung eines einheitlichen Eindrucks, einer in der belebten und unbelebten Natur gleich stark wiederklingenden Stimmung an, und deshalb durfte der Mensch kein Uebergewicht über die Landschaft und diese kein Uebergewicht über jenen gewinnen. Man hat für dieses Kleben an der Scholle, welche die menschliche Intelligenz und die Ueberlegenheit des menschlichen Geistes durch ihre unerbittlichen und unersättlichen Forderungen gleichsam aufsaugt und zum Vertrocknen bringt, eine Stelle aus dem Kapitel »der Mensch« in La Bruyères »Charakteren« citirt, und sie giebt in der That den Eindruck eines Milletschen Gemäldes oder wenigstens den Cha-

*) In der Uebersetzung von Ernst Dohm:
Was bot an Freuden ihm bisher sein ganzes Leben?
Kann's einen Aermern wohl als ihn auf Erden geben?

20



rakter seiner Menschen so getreulich wieder, dass man sie als prototypisch für Millet bezeichnen darf. »Man sieht, so schildert La Bruyère den Ackerbauer, eine Art wilder Thiere, männliche und weibliche, über das Land verbreitet, schwarz, braun und blau und ganz von der Sonne verbrannt, an den Erdboden geheftet, welchen sie mit einer unüberwindlichen Hartnäckigkeit durchgraben und umwühlen. Sie haben gewissermaafsen eine artikulirte Stimme und, wenn sie sich auf ihren Füssen erheben, zeigen sie ein menschliches Gesicht und wirklich sind es Menschen. Sie ziehen sich für die Nacht in Höhlen zurück, wo sie von Schwarzbrot, Wasser und Wurzeln leben; sie sparen den andern Menschen die Mühe, zu säen, zu pflügen und zu ernten, damit sie leben können, und verdienen sich dadurch den Vorzug, dass es ihnen nicht an jenem Brote mangelt, welches sie gesät haben.« Um den Eindruck einer vollkommenen Harmonie nicht zu stören, behandelte Millet die Landschaft und die Menschen, die Stoffe und die Vegetation, den Acker und das Fleisch in derselben Manier. Seine Gemälde sind daher nicht farbig im eigentlichen Sinne. Die wenigen Lokalfarben, welche sich aus der Gesammtstimmung loslösen, sind abgedämpft und dienen eher noch dazu, durch ihre Trübung den gewollten Eindruck zu verstärken, als dem Beschauer in Erinnerung zu bringen, dass es ausser einem grauen Grün und einem stumpfen Braun noch ein Roth nnd ein Blau giebt, welchen das Sonnenlicht festlichen Glanz und strahlende Heiterkeit entlocken kann.

Um den Fragen nach solchen Möglichkeiten aus dem Wege zu gehen, wählte Millet gern die Abendstimmung, welche eine Verschleierung durch tiefe ernste Schatten motivirte. Seine Lebensweise hatte ihn ursprünglich dazu geführt. Wenn er sich bis zum Sinken der Sonne müde gearbeitet hatte, durchstrich er Wälder und Felder, und auf diesen einsamen Streifereien kam er zu jener melancholischen Naturanschauung, welche der Grundzug seiner Bilder geworden ist. Schon nach wenigen Jahren hatte er das Ziel erreicht, welchem er zusteuerte. Der »Baumpfropfer«, welcher auf der Weltausstellung von 1855 erschien, zeigt uns Millet auf der Höhe seiner Kunst. Das Motiv, das so trivial wie nur irgend möglich ist, gab ihm gleichwohl der Vers seines Lieblingsdichters Vergil:

Insere, Daphne, piros, carpent tua poma nepotes.*)

Ein Bauer pfropft in seinem Garten auf einen Baumstumpf ein neues Reis, ganz in seine Arbeit versenkt, während seine Frau mit dem Kinde auf dem Arme ihm zuschaut. Das ist alles, aber doch so viel, dass die Betrachtung über den alltäglichen Vorgang weit hinaus-

*) Pflanze, Daphne, die Reiser; Deine Aepfel werden die Enkel pflücken.



schweift, dass diese einfache Handlung uns zum Nachdenken zwingt und uns eine Perspective eröffnet in die Zukunft, für welche dieser Mann in stiller Hingabe und Aufopferung arbeitet ohne Gedanken an den persönlichen Vortheil. Theophile Gautier war es wiederum, der die typische und historische Bedeutung dieses Gemäldes herausempfunden hat. »Der Baumpfropfer, schrieb er, ist eine Composition von höchster Einfachheit, welche nicht die Blicke anzieht, sie aber lange gefesselt hält, sobald man sie einmal darauf geheftet hat. . . . . Die Frau ist freilich nicht hübsch! aber es liegt in ihrem Kopfe ein nachdenklicher und rührender Ausdruck, in ihrer Stellung eine ruhige Grösse, und das aufgesteckte Ende ihrer Schürze umgiebt sie mit einer Draperie, deren geschmeidige und wohl geworfene Falten in Marmor gemeisselt werden könnten. Der Mann ist so sehr von der Wichtigkeit seines Thuns durchdrungen, dass er das Aussehen hat, als vollzöge er den Ritus eines mystischen Gottesdienstes und als ob er der geheimnissvolle Priester einer ländlichen Gottheit wäre. Sein ernstes Profil mit den kräftigen und reinen Linien ermangelt nicht einer Art von trauriger Anmuth, ohne den Charakter des Bauern aufzugeben. Eine stumpfe und wie mit Absicht erstickte Farbe umkleidet diese Scene mit ihren breiten Massen, aus welchen nicht ein einziges Detail herausflimmert, und umhüllt die Personen wie mit einem dicken bäurischen Gewebe.« Durch die Grösse der Auffassung und die einfache Strenge der Linien, durch die Nüchternheit der Farbe und die schweigende Melancholie, die auf den Figuren lastet, wird der Bauer zu einer Art von Heros gestempelt, welcher die Last der ganzen Menschheit auf seinen gebeugten Schultern trägt.

Diesem »Baumpfropfer« folgte ein Meisterwerk auf das andere, meist Abendstimmungen, in welche Millet sich mit wachsender Vorliebe hineinversenkte. Der »Schäfer, welcher seine Heerde bei Sonnenuntergang heimführt«, die »Aehrenleserin« und der »Angelus« sind die Hauptwerke der Jahre 1856—59. Im »Angelus« concentrirt sich die Abendfeier der Natur mit der religiösen Feier des Menschen zu einer wahrhaft erhabenen und erhebenden Stimmung. Ein Bauer und seine Frau, welche fern vom Dorfe, dessen Kirchthurm am Horizonte sichtbar ist, beim Kartoffelausmachen beschäftigt sind, haben eben den Ton der Glocke gehört, die zum Abendgebet einladet: Angelus Domini nuntiavit Mariae. Der Bauer hat seinen Hut abgenommen und hält ihn mit den Daumen und Zeigefingern fest, die Bäuerin hat ihre Hände gefaltet und beide senken ihr Haupt auf den Boden herab, in welchem ihre ganze Existenz wurzelt. »Der Bauer bleibt gebeugt unter die Tyrannei der Scholle und der Arbeit, welche sie fordert, sagt Chesneau. Selbst wenn er zu Gott spricht, neigt



er seine Stirn dem Erdboden zu.« Kurze Zeit, nachdem er dieses Meisterwerk vollendet hatte, widerfuhr ihm die Kränkung, dass ihm die Jury des Salons von 1859 ein Gemälde »der Tod und der Holzhacker« zurückwies, in welchem er den Gedanken gestaltet hatte, den er in dem oben mitgetheilten Briefe an Sensier angedeutet. Sein Ruhm war aber bereits so fest begründet, dass sich die Kritik seiner auf das lebhafteste annahm und das vornehmste Kunstjournal von Frankreich, die Gazette des Beaux-Arts, seine Sache durch Paul Mantz verfechten liess. Millet liess sich durch diese Zurückweisung nicht entmuthigen, sondern er wurde dadurch nur bestimmt, mit noch weit grösserer Zahigkeit an seinem Prinzipe festzuhalten. »Man glaubt, sagte er, dass ich mich beugen lassen werde, dass man mir die Kunst der Salons aufzwingen wird. Aber nein! Ich bin als Bauer geboren und werde als Bauer sterben. Ich will sagen, was ich denke. Ich muss die Dinge wiedergeben, wie ich sie gesehen habe, und ich werde auch auf meinem Boden bleiben, ohne um die Breite eines Holzschuhes zu weichen, und wenn es nöthig ist, werde ich um die Ehre kämpfen.«

Im Jahre 1860 trat ein Umschlag in seinen Lebensverhältnissen ein, welche bis dahin nur überaus kärglich gewesen waren. Ein reicher Kunstliebhaber schloss mit ihm einen Vertrag, nach welchem er sich verpflichtete, für ein Jahrgeld von 4000 Frcs. alle Gemälde und Zeichnungen seinem Auftraggeber zu überlassen, welche er in einem Zeitraum von drei Jahren vollenden würde. In dieser glücklichen Periode, welche durch keine Sorge verdunkelt war, entstanden nach und nach die »Schafschererin«, die »Frau, welche ihrem Kinde zu essen giebt«, der »Schäfer im Pferch bei Mondschein«, die »Schafschur«, der »Mann mit der Hacke«, die »Kartoffelsetzer«, die »Frau mit dem Eimer«, die »Gänsehirtin« u. a. m. Wie tief er sich in seinen Gegenstand versenkte, sich in die Gemüthsstimmung der dargestellten Personen hineindachte, lehrt eine interessante Stelle aus einem Briefe, welchen er zur Erläuterung von einigen Bildern, die er ausgestellt hatte, an den Kunstkritiker Thoré schrieb: »In der ‚Frau, welche Wasser geschöpft hat‘, habe ich versucht, zu zeigen, dass es weder eine Wasserträgerin ist, noch selbst eine Magd, sondern die Hausfrau, weche zum Gebrauch ihres Hauses Wasser geholt hat, Wasser, um ihrem Mann und ihren Kindern die Suppe zu kochen; dass man durch die Art der Grimasse, welche ihr durch die Last abgezwungen wird, die an ihren Armen zieht, und durch das Zwinkern der Augen durch, welche ihr das Licht verursacht, auf ihrem Gesichte einen Zug ländlicher Güte ahnt. Ich habe wie immer mit einer Art von Abscheu vermieden, was an das Sentimentale streifen könnte. Ich habe im



Gegentheil gewollt, dass sie mit Schlichtheit und Gutmütigkeit und, ohne es als einen Frohndienst zu betrachten, eine Handlung vollzieht, welche nebst den anderen Arbeiten des Haushalts die Arbeit eines jeden Tages und eine Gewohnheit ist. Ich wollte auch, dass man sich die Frische des Brunnens vorstellen könne und dass sein alterthümliches Aussehen deutlich erkennen lasse, dass viele vor ihr gekommen sind, daraus Wasser zu schöpfen.« Um diese Zeit wurde auch, als spiegelte sich die Zufriedenheit und das Glück darin, der Ton seiner Bilder heller und freundlicher, während der Maler zugleich immer schneidiger und mit stetig wachsender Beredsamkeit auf die Sklaverei des Ackerbauers hinwies. Man verfehlte nicht, aus seinen Bildern eine Anklage der arbeitenden Klassen gegen die besitzenden und die mühelos geniessenden herauszulesen und ihn geradezu einen Sozialisten zu nennen, welcher als Bundesgenosse Proud'hons die Theorien des Politikers in die Malerei übersetzte. In Wahrheit hielt sich Millet von der Politik gänzlich fern, und es war ihm in dem »Mann, welcher sich auf seiner Hacke ausruht«, nur darum zu thun, jene traurige Schilderung La Bruyères von den wilden Thieren zum Bilde zu gestalten. Es ist wahr, dass der Mann, der mit gekrümmtem Rücken, die Hände auf den Stiel seiner Hacke gestützt, dasteht und gedankenlos ins Leere starrt, einem wilden Thiere gleicht, das jeden Augenblick wieder auf seine Vorderfüsse zurücksinken will. Es ist wahr, dass dieser Mann durch seinen stumpfsinnigen Gesichtsausdruck, durch die verzerrten Züge seines Antlitzes, durch den aufwärtsgezogenen Mundwinkel, eine Folge unaufhörlicher physischer Anstrengungen, abstösst und verletzt. Aber die grossartigen Linien der Landschaft und der Reichthum des Lichts, welches sie durchfluthet, geben dieser Figur eine idealisirende und erhebende Folie. Das Bild, welches im Salon von 1863 erschien, rief einen Sturm von Entrüstung hervor, und nur wenige wagten es, sich des Malers anzunehmen, der gleichwohl unbekümmert seinen Weg ging. Ein kunstverständiger Offizier, der Commandant Lejosne, feierte ihn bei dieser Gelegenheit in einem Sonett, welches den Künstler ermuthigen sollte und dessen erste, den Künstler trefflich charakterisirende Strophen lauteten:

> Va, laisse leur les rois, les nymphes, les héros;
> Laisse les Cabanel patauger dans la fable!
> Tout cela ne vaut pas ton homme effroyable,
> Par la peine abruti, de la tête aux sabots.
> Au lieu de ces Vénus barbotant dans les flots,
> Montre nous la misère abrupte, inéluctable,
> Qui, depuis six-mille ans que le monde est à table,
> Des gueux pompe la moëlle et décharne les os.*)

---

*) Lass ihnen die Könige, Nymphen und Helden, lass einen Cabanel in der Mythologie herum-



Auch während des letzten Jahrzehnts seiner Thätigkeit wich Millet nicht um Haaresbreite von seinen Prinzipien ab, welche er so beredt wie seit David kein zweiter Künstler zu vertheidigen wusste. Im Jahre 1868 wurde ihm endlich auch eine offizielle Anerkennung zu Theil, indem er am 13. August bei der Verkündigung der Auszeichnungen im »Salon» unter dem stürmischen demonstrativen Beifall der Anwesenden zum Offizier des Ordens der Ehrenlegion ernannt wurde. Die »Strickstunde«, die »Schweineschlächter«, die »Frau am Spinnrocken«, der »ruhende Winzer«, ein Seitenstück zu dem »Manne mit der Hacke«, der »Frühling«, die »Heuschober«, die »Buchweizenernte« waren die Hauptwerke seiner letzten Jahre, in welchen die Schwermuth, die sich seines Wesens bemächtigt hatte, immer mehr überhand nahm. Eine starke Migräne hemmte überdies seine Arbeitskraft, und noch bevor sein reicher Geist erschöpft war, seine Hand die Abschwächung des Alters zeigte, brach der Körper zusammen. Millet starb am 20. Januar 1874 in Barbizon.

Wie man ihn bei Lebzeiten verkannt und unterschätzt hatte, so hat man bald nach seinem Tode seine Bedeutung vielleicht übertrieben. Indessen hat er trotz seiner Einseitigkeit, welche übrigens die Eigenschaft eines jeden bahnbrechenden Geistes ist, einen grossen Einfluss auf die moderne Schule gewonnen, der gegenwärtig mit einer von Jahr zu Jahr wachsenden Lebhaftigkeit nachwirkt, um so mehr als Millet, wie Chesneau richtig bemerkt, nur die erste Staffel in dem Genre erreichte, welches er mit so grosser selbstbewusster Energie zu erreichen strebte. Der grosse Künstler hat nur die niedrigste Klasse der Bauern sehen wollen. Die Charaktere sind mannigfaltig, die Geister verschieden unter den Bauern geartet, ebenso gut wie in den andern Klassen der menschlichen Gesellschaft. Millet hat uns nichts von ihrer Biederkeit, ihrer Verschlagenheit und ihrem Eigennutz gesagt, weil er sie nur in ihrem engen Verhältniss zum Acker aufgefasst hat.... Er zeigt uns nicht einmal den Bauerngutsbesitzer, sondern nur den Knecht, den unter der Last der despotisch aufgezwungenen Arbeit zusammenbrechenden Miethling, welcher gleichwohl stark ist und verschwenderisch mit seinen Kräften umgeht unter dem Despotismus der Natur. Daher das schreckliche Aussehen seiner Figuren. Anmuth darf man von ihnen nicht erwarten.«

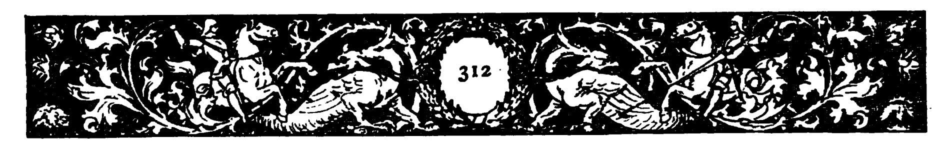
Jules *Breton*, geboren am 1. Mai 1827 in Courrières (Pas de Calais),

---

waten. Das alles wiegt nicht deinen furchterregenden Mann auf, der von dem Kopfe bis zu den Holzschuhen durch die Arbeit zum Thier geworden ist. Anstatt jener in den Wellen herumplätschernden Aphroditen zeige uns das rauhe unbezwingliche Elend, welches seit den sechstausend Jahren, dass die Welt bei Tische sitzt, aus den Bettlern das Mark pumpt und das Fleisch von ihren Knochen löst.



ein Schüler von Devigne und Drolling, sollte Millets einseitige Schilderungen des Landlebens wenigstens nach einer Richtung hin erweitern und ergänzen. Er begann seine künstlerische Thätigkeit mit einfachen Genrebildern, welche den Ernst und die Fröhlichkeit der Bauern und Bäuerinnen, ihre Arbeit und ihre Vergnügungen ganz unbefangen darstellten. Gustav *Brion* (1824—1877), ein Lothringer, und Charles *Marchal* (1838—1877), welcher ebenfalls bei Drolling gelernt hatte, waren ihm mit solchen Schilderungen aus dem Leben des elsässischen Landvolks voraufgegangen. Dieselben hatten aber nur einen rein sittenbildlichen Charakter. Es kam den beiden Malern nur darauf an, ein getreues Abbild von den Sitten und Gebräuchen eines Volksstammes zu geben, welcher ihnen schon durch seine Trachten eine reiche Fundgrube für malerische Motive bot. Trotz des französischen Regiments hatte sich die deutsche Bevölkerung im Elsass ihre nationalen Eigenthümlichkeiten bewahrt; ihre Gemüthstiefe, ihre naive Lebensfreude, ihr Humor und ihre strenge Ehrbarkeit bei aller Lust am Dasein waren Eigenschaften, welche sie von dem französischen Landvolke unterschieden. Wie Leopold Robert die italienischen Schnitter und Winzer, so machten Brion und Marchal die elsässischen Bauern für die Kunst salonfähig. Während Robert aber seine Italiener stilisirte und sie im modernen Sinne interessant machte, indem er die Sentimentalität und Schwermuth seines eigenen Wesens auf sie übertrug, hielten sich die Franzosen enger an die Natur, und wenn es auch bei ihnen nicht ohne Verschönerungen und Polituren abging, so wahrten sie doch den ethnographischen Charakter in augenfälliger Treue. Brion, der bedeutendere von beiden, ist in der Erfassung von charakteristischen Momenten besonders glücklich gewesen. Seit 1852 bis kurz vor seinem Tode hat er in zahlreichen Bildern alles vorgetragen, was den Elsässer in Freud und Leid, von der Wiege bis zum Grabe bewegt. »Die Schlittenfahrer im Schwarzwalde«, »die Kartoffelernte während der Ueberschwemmung«, »das Floss auf dem Rhein«, »die Beerdigung in den Vogesen«, »der wunderthätige Brunnen«, »die Beerdigung am Rhein«, »das Kegelspiel«, »der Hochzeitszug«, »das Hochzeitsmahl«, »die Pilger nach dem St. Odilienberg«, »die Wolfssuche«, »der Tag der heiligen drei Könige«, »die Vorlesung der Bibel« und »der Hahnentanz« sind die bekanntesten seiner Bilder, deren hauptsächlich im Stoffe liegender Reiz durch die Titel angedeutet wird. Er liebte im Gegensatz zu Millet und zu den spätern Bildern Bretons eine grössere Figurenfülle, einen grössern Reiehthum der Composition und suchte mehr durch Anmuth und Schönheit seiner Figuren zu fesseln als durch energische und packende Charakteristik, wenngleich es ihm nicht an Tiefe und Wahrheit der Empfindung gebrach, wie seine feier-



liche, tief ergreifende »Vorlesung der Bibel« in einer elsässischen Bauernstube bewies. Dass er das Leben der Bauern viel naiver und ehrlicher auffasste, als Marchal, Henner, Jean Benner und andere aus dem Elsass gebürtige Maler, beweist auch der Umstand, dass er sich allein von den Malern des 1871 von Frankreich abgetrennten Landes nicht zu jenen melodramatischen Darstellungen trauernder Elsässerinnen hinreissen liess, mit welchen französische Künstler noch heute eine wohlfeile Popularität erlangen.

Um dieselbe Zeit, als Brion, Marchal und Breton mit ihren freundlichen und empfindungsreichen Genrebildern aus dem Bauernleben eine neue Gattung der Malerei begründeten, erschienen auch die deutschen Bauernmaler Knaus, Vautier, Anker von Bern und andere auf den Pariser Ausstellungen. Früher oder doch gleichzeitig mit den Franzosen waren sie auf dasselbe Stoffgebiet am andern Ufer des Rheins gerathen. Was sie an Reichthum und Tiefe der Empfindung, an frischem Humor und an grösserer Wahrheit der Charakteristik vor den Franzosen voraushatten, das fehlte ihnen in Bezug auf malerische Technik und geistreiche Zeichnung, und diese Mängel auszugleichen, waren sie nach Paris gezogen, wo sie in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre ihre Bemühungen bald mit Erfolg gekrönt sahen und zu Ansehen gelangten. Wie sie empfingen, gaben sie auch, und unter diesen gemeinschaftlichen Berührungen nahmen die französischen Genrebilder aus dem Landleben zeitweilig einen Charakter an, welcher sie den deutschen nahe brachte, während diese so viel von den Franzosen profitirten, dass sie auch in der malerischen Technik mit ihnen wetteifern konnten. Die ersten Gemälde Bretons, die »Aehrenleserinnen«, die »Bauernmädchen, welche das Orakel der Aehren befragen« (1855), unterschieden sich noch nicht viel von andern Darstellungen aus dem Leben der französischen Landleute, zu welchen besonders die Bretagne und die Normandie Motive hergegeben hatten. Dann aber suchte Breton durch die farbige Oberfläche auch in die Tiefe einzudringen und den Ernst des Lebens in einem getragenen feierlichen Stil zum Ausdruck zu bringen. Im Gegensatz zu Millet wollte er zeigen, dass das Leben der Bauern auch Momente aufzuweisen hat, welche den Künstler erheben und begeistern können, wie sie den Landmann selbst über die Trivialität und Gemeinheit des Erdendaseins erheben. Während Millet den Bauern in seinem stumpfmachenden Alleinsein auf einsamem Acker darzustellen liebte, um die Härte und Ungerechtigkeit der Feldarbeit recht eindringlich und scharf zu betonen, suchte Breton immer die Gemeinsamkeit des Wirkens und die daraus sich ergebende Freudigkeit an der Arbeit zu veranschaulichen. Mit der »Segnung der Felder« (1857, im Luxembourg) beginnt die Reihe seiner Bilder, in welchen eine ernste



stimmungsvolle Poesie das erste Wort führt. Durch die wogenden, goldgelben Kornfelder bewegt sich ein feierlicher Zug von Landleuten, welche den Segen des Himmels auf die Ernte herabflehen: voran junge Mädchen in weissen Kleidern, dann der Geistliche unter dem Baldachin, von seinen Chorknaben begleitet, die weltlichen Autoritäten des Dorfes und hinter ihnen die Bauern mit entblössten Häuptern in ihrem Sonntagsstaat. Blendendes Sonnenlicht erfüllt das ganze Bild und hebt die bunten Farben in vollster Klarheit hervor. Aber der Ernst der Stimmung, welcher die ganze Prozession erfüllt, ist so gewaltig, dass ihm die lichte Färbung keinen Eintrag thut. Später hat der Künstler nur selten noch eine so helle Beleuchtung gewählt. Zu dem Ernste seiner Stimmung gesellte sich allmälig ein immer stärker auftretender melancholischer Zug, und damit harmonirte am besten das abendliche Licht, der schwermuthsvolle Abschied des Tagesgestirns oder der dämmerige Schein nach Sonnenuntergang. Die »Abrufung der Aehrenleserinnen« durch den Feldhüter (1859, im Luxembourg) zeigte bereits die vollen Eigenthümlickeiten Bretons, welcher, von den realistischen Anschauungen Courbets und Millets ausgehend, sich gleichwohl zu einer vollkommen idealen Naturauffassung innerhalb der Grenzen greifbarer Wirklichkeit emporzuschwingen wusste. Ein Deutscher, Ludwig Pfau, hat 1859 jenes Bild, in welchem Breton gewissermaassen sein Programm entwickelte, schon nach seiner vollen Bedeutung gewürdigt und jene neu hervortretende Eigenthümlichkeit scharf erfasst. »Die Sonne ist bereits hinter der flachen Landschaft untergegangen«, so beginnt er seine Beschreibung des Bildes*), »ein goldgelber Streifen säumt noch den Horizont, der links von einem niedrigen Hügel, sonst von Buschwerk begrenzt ist. Die Mondessichel wagt sich schon hervor, und der ganze Himmel flittert und zittert in ungewissem Abendlicht. Vom Hügel her treibt der Schäfer seine wollige Herde den Ställen zu; der Hintergrund ist Wiese, der Vordergrund Stoppelfeld. Links im vordersten Mittelgrunde lehnt ein Feldhüter mit blauer Blouse, Säbel, Feldflasche und dem Schiffhute, den unumgänglichen Zeichen seiner Würde, an einem hohen Marksteine und ruft mit vorgehaltenen Händen die noch zögernden Gruppen der Aehrenleserinnen zur Heimkehr. Die mittlere Hauptgruppe wird von fünf Figuren gebildet. Eine herrliche, kräftige Gestalt, die im Auflesen nicht lässig war, wandelt in der Mitte. Sie trägt mit beiden aufgehobenen Armen ihr Fruchtbündel auf dem Kopfe, dessen einzelne Aehren ihr über die Stirne fallen; die aufgenommene bauschige Schürze birgt noch ein gutes Theil halmloser Aehren.

*) Freie Studien. Stuttgart 1866. S. 364 f.



Der Oberkörper ist nur von einem gefalteten Hemde bedeckt, der Unterleib von einem dunkelbraunen Unterrocke; Arme und Füsse sind bloss. Neben ihr geht ein Mädchen in Holzschuhen, das unter jedem Arm ein Aehrenbüschel trägt, und diesem zur Seite lässt sich eine Dritte mit einem Knie auf den Boden nieder, um ihr aufgegangenes Bündel fester zu schnüren. Auf der andern Seite der Mittelfigur schreitet ein jüngeres Mädchen, das seine Beute in einem Sacke über der Schulter trägt; neben ihr bückt sich eine Fünfte, um im Gehen noch eine letzte Aehre aufzuraffen. Hinter diesen kommen andere, von den vorderen theilweise bedeckte Figuren, so dass in der Mitte eine ziemlich kompakte Masse entsteht. Andere fernere Gruppen schliessen sich dieser an . . . der orangegelbe Schein der untergegangenen Sonne vergoldet die Figuren mit schmalem Streiflicht . . . auf dem Ganzen liegt sparsame abendliche Helle, und doch ist jeder Ton vollkommen klar, die Gesammtwirkung eine durchaus harmonische.«

Seine gleichzeitig gemalten Bilder, die »Aufrichtung eines Kruzifixes« und die »Näherin« (1853) und die der folgenden Jahre, der »Abend«, die Jäterinnen«, das »Durchsieben des Rübsens« (1861), die »Einweihung der Kirche von Oignies«, die »Heumacherin« (1863), die »Weinernte in Chateau-Lagrange«, die »Truthennenhüterin« (1864), das »Ende des Tages« (1865), »die Ernte« (1867), die »Kartoffelernte« (1868) und der »Generalablass in der Bretagne« (1869) bewegten sich in derselben Richtung. Das »Ende des Tages« ist das Hauptwerk dieser Reihe, welches den in den »Aehrenleserinnen« von 1859 angeschlagenen Ton noch verstärkt und vertieft. Hier ist die Sonne ebenfalls schon hinter dem Horizonte verschwunden. Aber der Hintergrund ist noch so hell und warm beleuchtet, dass sich die Gestalten der Feldarbeiterinnen, welche sich nach vollbrachter Arbeit eine kurze Rast gönnen, bevor sie in das Dorf zurückkehren, in scharfer dunkler Silhouette von dem lichten Schimmer abheben, welcher sie und das Feld einzuhüllen beginnt. Der Vordergrund und die Figuren desselben liegen schon in der Dämmerung. Gemeinsam mit den Menschen begeht die Natur ihre Abendfeier, und wie stille Andacht ruht es auf diesem Bilde, welches man als ein Seitenstück zu Millets »Angelus« betrachten kann. Links sitzt eine Mutter, welche ihr Kind stillt, auf einem Haufen zusammengeharkten Heus. Ein junges Mädchen betrachtet den Säugling, und eine Dritte hat sich ermüdet auf das Heu gelegt. Hat diese Gruppe einen rein idyllischen Charakter, so steigert sich in der Hauptfigur der Mittelgruppe der Ausdruck fast zum Heroischen. Auf ihren Rechen gestützt steht eine junge Magd von hoher und wohlgebildeter Gestalt mit übereinandergeschlagenen Armen da. Die



Glieder spiegeln Kraft und Anmuth zugleich, und in der freien natürlichen Haltung spricht sich ein vollkommen plastischer Gedanke aus. Auch der Faltenwurf des Unterrocks und des hoch aufgeschürzten Oberkleides hat etwas statuarisches. Man wird an die kerngesunde Natur einer Goetheschen Dorothea erinnert; nur der träumerisch, fast sehnsüchtig in die Ferne gerichtete Blick hat etwas sentimentales, das der Heldin des epischen Gedichtes fremd ist. Dieser sentimentale Zug trat, vielleicht unter dem Einfluss der gleichartigen poetischen Gebilde in den Dorfgeschichten einer Georges Sand, in den Bretonschen Gemälden immer stärker hervor, so dass Millet nicht Unrecht hatte, als er einst sagte: »Breton malt im Dorfe immer Mädchen, welche darin nicht bleiben werden.« In der That spricht aus den Augen seiner jugendlichen Frauengestalten häufig die unbestimmte Sehnsucht nach einem bessern Loose, als es ihnen die harte Feldarbeit und die Einförmigkeit des Landlebens gewähren und zu welchem sie durch die stolze, herbe Anmuth und Schönheit ihrer äussern Erscheinung auch berechtigt sind.

Breton fand in der Charakteristik seiner Bäuerinnen, für welche ihm seine Heimath, die alte Grafschaft Artois, die prächtigsten Modelle bot, allmälig ein so grosses Behagen, dass er sie aus der Gemeinschaft mit andern loslöste und sie zu zweien oder allein in lebensgrossem Maassstabe behandelte. Im Salon von 1872 erschienen die ersten dieser Bilder, die beiden jungen Mädchen an der »Quelle« und die »Kuhhirtin«, welche ihm die Ehrenmedaille des Salons einbrachten. Mit einer vollendet reinen Zeichnung verband er hier eine Kraft der Modellirung und eine Grösse des Stils, welche die Figuren, ohne sie im geringsten zu idealisiren, über das Niveau der Alltäglichkeit heraus- und zu grossartigen Typen erhoben. In diesen Bildern hatte sich Breton auch wieder seiner Sentimentalität entäussert, ohne die Poesie aufzugeben, die er nicht bloss als Maler, sondern auch als Meister des Wortes, ähnlich wie Fromentin, cultivirte. Im Jahre 1875 erschien ein Band Gedichte von ihm unter dem Titel »Les Champs et la Mer« und im Salon desselben Jahres das Gemälde, die Johannisnacht«, auf welchem junge Mädchen beim Mondenschein um das Freudenfeuer tanzen, die man nicht besser schildern kann als durch die Verse des Malerpoeten selbst:

Dans le crépuscule que dore
Un dernier rayon incertain,
Sur l'horizon où vibre encore
La brume chaude du lointain;
On voit leurs silhouettes sombres
Que baigne un reflet azuré,



Dans le mystère exquis des ombres
Décrire leur pas mesuré*).

In der »Aehrenleserin« des Jahres 1877 (im Luxembourg), welche mit ihrem Garbenbündel auf der Schulter, wiederum von der Abendsonne beleuchtet, mit stolz erhobenem Haupte einherschreitet, steigerte Breton seine Bäuerin auch im lebensgrossen Maassstabe zum höchsten Grade der Idealisirung, dessen dieser edle und majestätische Typus überhaupt fähig zu sein scheint. In der »Frau aus dem Artois« (1881) klang derselbe Typus noch einmal, wenn auch nicht so stark, wieder. Zwei Jahre später (im Salon von 1883) kehrte aber Breton mit zwei poetischen, in der Farbe ungemein stimmungsvollen Landschaftsbildern mit Figuren, dem »Morgen« und dem »Regenbogen«, in jene Bahn zurück, welche er mit seinen »Aehrenleserinnen« und Millet mit seinem »Angelus« fast zu gleicher Zeit eröffnet hatten. Vermuthlich war Breton durch die Bauernmalerei mit lebensgrossen Figuren abgestossen worden, welche, im vollen Gegensatze zu seinen Bestrebungen einem nackten Naturalismus huldigend, in den letzten Jahren derartig um sich gegriffen hatte, dass sie dem Salon von 1883 das Gepräge ihres nüchternen Wesens aufdrücken konnte.

Dieser neueste Naturalismus steht zwar noch im Anfange seiner Geschichte. Aber er tritt doch schon so lärmend und erfolgreich auf, wie es der Classicismus und die Romantik bei ihrem Debut thaten, welche nachher einen so langen Weg gemacht haben. Der Naturalismus unserer Tage ist nicht urplötzlich erschienen, sondern er hat sich allmälig aus verschiedenen Vorstufen herausgebildet, auf deren unterster Gustave *Courbet* steht, welchen man den »ersten Realisten« genannt hat. Wann und von wem ihm dieser Name zuerst gegeben worden, ist zweifelhaft. Man vermag auch nicht einmal mit Sicherheit anzugeben, wann diese Bezeichnung für eine gewisse Richtung der bildenden Kunst zuerst aufgekommen ist. Dass man schon um 1850 unter einem »Realisten« einen Künstler verstand, welcher in seinem Streben nach Wahrheit das Hässliche bevorzugt, dass also der Realismus von vornherein ins Extrem verfiel, beweist die Strophe einer Jahresrevue von 1850, welche im Odeontheater aufgeführt wurde und in welcher die Verfasser, Philoxène Boyer und de Banville, einen *Realista* auftreten lassen, der folgende Weisheit proclamirt:

Faire vrai ce n'est rien pour être réaliste
C'est faire laid qu'il faut! Or, monsieur, s'il vous plait,

*) Bei der Abenddämmerung, die ein letzter ungewisser Strahl vergoldet, sieht man am Horizonte, an welchem noch der warme Nebel der Ferne zittert, ihre dunkeln von einem azurblauen Scheine umflossenen Silhouetten in dem willkommenen Schleier der Schatten ihren rhythmischen Tanz ausführen.



Tout ce que je dessine est horriblement laid!
Ma peinture est affreuse et, pour qu'elle soit vraie,
J'en arrache le beau comme on fait de l'ivraie!
J'aime les teints terreux et les nez de carton,
Les fillettes avec de la barbe au menton,
Les trognes de Varasque et de coquecigrues,
Les dorillons, les cors aux pieds et les verrues!
Voilà le vrai! *)

Eine Anspielung auf Gemälde von Millet und Courbet ist in diesen Versen unverkennbar. Im Jahre 1855 war die Bezeichnung »Realist« für Courbet jedenfalls schon eine so geläufige geworden, dass er auf dieselbe in jenem Manifest Bezug nehmen konnte, welches er dem Kataloge der Spezialausstellung seiner Werke voraufschickte, die er in der Nähe des Weltausstellungspalastes veranstaltet hatte. Dieses Manifest, welches, obgleich nicht von Courbet selbst, sondern wahrscheinlich von seinem leidenschaftlichen Parteigänger Castagnary verfasst, als das künstlerische Glaubensbekenntniss des Malers gelten muss, hat folgenden Wortlaut: »Der Name ‚Realist' ist mir gegeben worden, wie man den Männern von 1830 den Namen ‚Romantiker' gegeben hat. Die Namen haben zu keiner Zeit einen richtigen Begriff von den Dingen gegeben. Wenn es anders wäre, so würden die Werke überflüssig sein. Ohne mich über die mehr oder minder grosse Richtigkeit einer Bezeichnung auszulassen, welche, wie man hoffen darf, Niemand verpflichtet ist, gut zu verstehen, werde ich mich auf einige Worte der Auseinandersetzung beschränken, um Missverständnissen von vornherein zu begegnen. Ich habe, unabhängig von jedem System und ohne mich einer Partei anzuschliessen, die Kunst der Alten und der Neueren studirt. Ich habe die eine ebensowenig nachahmen als die andere kopiren wollen; ich habe auch nicht daran gedacht, zu dem nutzlosen Ziele der »Kunst als Selbstzweck« (l'art pour l'art) gelangen zu wollen. Nein! Ich habe ganz einfach aus der gesammten Kenntniss der Ueberlieferung die begründete und unabhängige Empfindung meiner eigenen Individualität schöpfen wollen. Wissen um zu können, das war mein Gedanke. Im Stande zu sein, die Sitten, die Ideen, den Anblick meiner Epoche nach meiner Werthschätzung auszudrücken, nicht nur ein Maler, sondern auch ein Mensch zu sein, mit einem Worte, lebendige Kunst zu üben, das ist mein Ziel.«

*) »Das Wahre zu malen ist nicht das Richtige, um realistisch zu sein. Das Hässliche muss man malen! Daher ist, mit Verlaub, mein Herr! alles was ich zeichne, zum Entsetzen hässlich! Meine Malerei ist abscheulich und, damit sie wahr ist, reisse ich aus ihr das Schöne heraus, wie man es mit dem Unkraut macht. Ich liebe die erdigen Farben und die papiernen Nasen, die Dirnen mit bärtigem Kinn, die Klumpengesichter aus den Kinderfabeln, die Schwielen, die Hühneraugen und die Warzen. Das ist das Wahre!«



Als Courbet diesen kühnen Absagebrief an die Tradition erliess, war er erst sechsunddreissig Jahre alt *). Er durfte aber schon auf eine Reihe von Werken zurückblicken, in welchen er seine Absichten klar genug gekennzeichnet hatte. In jener Ausstellung hatte er ihrer vierzig vereinigt. Geboren am 10. Juni 1819 als der Sohn eines wohlhabenden Ackerbürgers in dem Städtchen Ornans, sieben Meilen von Besançon, der Hauptstadt der Franche-Comté, war Courbet von seinem Vater für die Advokatenlaufbahn bestimmt worden. Aber die wildromantische Umgebung seines Geburtsortes, in welcher er als Knabe herumzustreifen liebte, hatte frühzeitig in ihm neben dem Sinn für die Natur malerische Fähigkeiten erweckt, und er fand auch Gelegenheit, sie bei einem Maler in Besançon, einem Nachahmer Davids, auszubilden. Als er mit zwanzig Jahren nach Paris geschickt wurde, um die Rechtswissenschaft zu studiren, besuchte er statt der Hörsäle der hohen Schule die Ateliers von August Hesse und Steuben. Die Schulbildung, die er mitbrachte, scheint übrigens sehr gering gewesen zu sein, da er nicht einmal im Stande war, orthographisch richtig zu schreiben. »Der Anblick eines Buches versetzte ihn in Zorn. Kam ihm ein Tintenfass vor die Augen, so prallte er zurück. Er beschränkte sich darauf, die Zeitungen zu durchfliegen, in welchen von ihm die Rede war.« Er hasste alles, was irgendwie an Autorität erinnerte. Deshalb hielt er sich auch nicht lange in den Ateliers von Künstlern auf, welche ohnehin seiner Individualität und seiner schrankenlosen Naturvergötterung nicht zusagten. Eifriger war er im Zeichnen nach dem nackten Modell und im Studium nach den alten Meistern, welche er im Louvre kopirte. Es waren jedoch nur wenige, welche ihm Hochachtung einflössten. »Veronese,« sagte er, »ist ein mit allen Vorzügen begabter Mann, ein Maler ohne Schwäche und ohne Uebertreibung, ein vollgewichtiger Maler; Rembrandt bezaubert die Verständigen und betäubt die Schwachköpfe; Tizian und Leonardo da Vinci sind Betrüger. Wenn einer von diesen Beiden wieder auf die Welt käme und durch mein Atelier ginge, würde ich zum Messer greifen. Ribera, Zurbaran und Velasquez vor allen bewundere ich; Ostade und Craesbeeck

---

*) Um Courbet hat sich eine reiche, zum Theil mit Rücksicht auf seine politische Thätigkeit tendenziöe gefärbte Literatur gesammelt. Wir citiren aus derselben nur die Quellenschriften und einige gehaltvolle Aufsätze: Comte H. D'Ideville Gustave Courbet. Notes et documents sur sa vie et son oeuvre. Paris 1878. — Gros-Kost, Courbet. Souvenirs intimes. — Th. Sylvestre, Les Artistes français p. 109 ss. — Paul Mantz in der Gazette des Beaux-Arts 1878. — Emile Zola, Mes Haines, Paris 1879 (p. 21 ss. Proudhon et Courbet). — A. de Lostalot in der Gazette des Beaux-Arts 1882, wo aus Anlass der Gesammtausstellung von Courbets Werken seine Werthschätzung auf das richtige Maass zurückgeführt worden ist.



verlocken mich, und vor Holbein empfinde ich Verehrung. Was Herrn Raffael betrifft, so hat er ohne Zweifel einige interessante Portraits gemalt; aber ich finde keine Gedanken bei ihm.«

Trotz seiner vermeintlichen Unabhängigkeit und seiner Verachtung gegen alles Hergebrachte trugen seine ersten Bilder im Colorit und in der Auffassung durchaus den Stempel der alten Meister, welche ihm besonders zusagten. Der starke Naturalismus der Spanier und ihr ernstes düsteres Colorit reizten ihn am meisten zur Nachahmung. Anfangs wollte er seine Aktstudien verwerthen. Aber seine »Töchter Loths«, eine »Odaliske« und einige Allegorien waren Versuche, deren unglücklicher Ausfall ihn bald auf ein anderes Gebiet, auf das Portrait und die Landschaft hinwiesen. Die grosse Werthschätzung, welche er seiner eigenen Person widmete, veranlasste ihn häufig dazu, sich selbst zu malen. Er hatte sich eingebildet, ein assyrisches Profil zu haben, und diese fixe Idee bestärkte ihn nur noch mehr in der Vorliebe für seine eigene Physiognomie. Das erste Bild, welches er 1844 im Salon ausstellte, war sein Selbstportrait: in ganzer Figur, im Grase gelagert und ein Hund zu seinen Füssen, gewissermaassen ein Programm, mit welchem der Freund des Landlebens, der Jagd und der ungebundenen Natur seine künstlerische Laufbahn eröffnete. Dank seinem Fleisse erschien er vier Jahre darauf im Salon bereits mit zehn Gemälden und Zeichnungen, unter denen sich drei Landschaften befanden, und im folgenden Jahre, wo er wiederum sein Selbstportrait (l'homme à la ceinture, im Luxembourg), den »Philosophen Trapadoux, ein Buch mit Kupferstichen besichtigend«, einige Landschaften und das erste seiner Hauptwerke »Nach dem Mittagsessen in Ornans« (im Museum von Lille) ausstellte, erhielt er sogar eine Medaille zweiter Klasse, welche freilich seine einzige Auszeichnung bleiben sollte, da er ein ihm 1870 verliehenes Kreuz der Ehrenlegion in einem Briefe voll hochtrabender Phrasen an den Minister zurückwies. Sowohl das Selbstportrait wie das in grossem Maassstabe gehaltene Genrebild weisen durch ihren trüben schweren Ton auf die classischen Vorbilder hin, das Portrait auch noch in seiner stimmungsvollen, fast poetisch-romantischen, sogar von Koketterie nicht ganz freien Auffassung, während die Tischgesellschaft von Ornans durch die Wahl des Stoffes wenigstens nach dieser Richtung den neuen Weg eröffnete, welchen Courbet von jetzt an als den rechten betrachtete. In einem nur mässig erleuchteten ländlichen Raume sitzen drei Männer um einen Tisch herum, auf welchem man noch die Ueberreste des Mahles sieht. Sie geben sich mit Behagen den wohlthuenden Gefühlen der Verdauung hin. Der eine scheint zu schlafen; der andere zündet eine Pfeife an und der dritte blickt auf einen Violinspieler. Im



Vordergrunde schläft eine grosse Bulldogge unter einem Stuhle. In einer solchen möglichst nüchternen Schilderung der trivialsten Vorgänge sah Courbet fortan die Aufgabe seines Lebens. Was er beabsichtigte, gab er noch deutlicher im Salon von 1851 zu verstehen, wo abermals zwei Hauptwerke erschienen, die »Beerdigung in Ornans« und die »Steinklopfer«. Wiederum waren es zwei alltägliche, eines jeden romantischen und poetischen Reizes entkleidete Scenen. In den »Steinklopfern« wollte er damals, als er sie malte, noch gar nicht einmal einen Protest gegen die sozialen Zustände erheben. Diesen Protest hat er erst später seinem Gemälde untergelegt, als er, ohne viel von Proudhons Theorieen zu verstehen, sich aus Eitelkeit, Eigensinn und Laune mit seinem berühmten Landsgenossen zu identificiren begann und er sich bei seinem stetig zunehmenden Grössenwahn immer mehr in der Rolle eines sozialistischen Malers gefiel. Damals aber war er nur auf die »Steinklopfer« gerathen, um durch die Wahl eines unerhört gewöhnlichen Gegenstandes Opposition gegen Classicismus und Romantik zu machen, die ihm beide gleich widerwärtig waren. Erst später wollte Courbet diese beiden Männer, welche unter der Last der Mittagshitze am staubigen Wege ihrem Tagewerk obliegen, als »Märtyrer der Arbeit, als Opfer sozialer Ungerechtigkeit« betrachtet wissen. In dem »Begräbniss in Ornans« wollte er zeigen, wie sich eine solche Ceremonie auf dem Lande ausnimmt, wo die Leute unter der harten Feldarbeit und den kleinen Sorgen des täglichen Daseins gar nicht zur Ausbildung tieferer Empfindungen gelangen und selbst angesichts des Todes ihren Stumpfsinn und ihre Gleichgültigkeit nicht aufgeben. Er wollte zeigen, welch eine entsetzlich prosaische Physiognomie eine solche Feier, mit welcher die Pariser immer einen tragischen oder doch sentimentalen Zug zu verbinden wissen, unter den Augen eines nüchternen Beobachters annimmt, der es sich sogar nicht versagen kann, die hässlichen und abstossenden, die komischen und grotesken Seiten der Mitglieder der Trauerversammlung hervorzukehren. Wie sich in Wirklichkeit die Leidtragenden, die Bediensteten und die Neugierigen wirr und ordnungslos um die Grube drängen, so stellte sie Courbet dar: am Rande des offenen Grabes den Todtengräber knieend, neben ihm den Priester, welcher das Grab segnet, hinter diesem die Chorknaben, den Träger des Cruzifixes, die Leichenträger, welche den Sarg an leinenen Tüchern halten, und im weiten Umkreise Männer und Frauen, lauter lebensgrosse Figuren im vollsten, blendenden, grauen Tageslichte, welches die dürre Prosa des Vorgangs nur noch schärfer hervorhebt. Courbet hatte nunmehr seine eigene malerische Ausdrucksweise gefunden. Nichts erinnert mehr an Spanier und Italiener. Die Lokalfarben sind hart und brutal nebeneinander gesetzt, ohne



Rücksicht auf Harmonie und Stimmung. Mitteltöne und feinere Uebergänge sind völlig aufgegeben, und der vermittelnde Einfluss der Luft, welche das Auge des Realisten nicht sieht, wird rücksichtslos verschmäht. Figuren, die hintereinander stehen sollten, stehen nebeneinander, die Köpfe der Figuren des hinteren Planes drängen sich zwischen die vorderen. Die gänzliche Missachtung der Luftperspektive, diese äusserste Consequenz seines malerischen Prinzips, war fortan die charakteristische Eigenthümlichkeit aller seiner Bilder, welche die grosse und unbestreitbare Wahrheit in der Charakteristik der Figuren niemals zu einer vollkommenen Wirkung gelangen liess. Seinem ganzen Wesen gemäss hatte er sich eine coloristische Mache angeeignet, welche so brutal war, wie seine Art zu charakterisiren. Er trug die Farben in dicken Lagen breit auf und strich sie mit dem Spachtel platt, ohne sich auf Lasuren einzulassen, um die rohe Masse gleichsam zu beleben und zu durchgeistigen. Weit entfernt, die Gegenstände nach ihrer Verschiedenartigkeit auch durch den malerischen Ton zu charakterisiren, behandelte er Bäume und Felsen, Menschen und Thiere, Himmel und Wolken in derselben gleichmässig fetten Manier. Bei der Schilderung jener Trauerversammlung milderte er keinen Zug, welcher eine unpassende Heiterkeit erwecken konnte. Die Leichenträger haben unförmlich grosse Hüte, und ihre Nasen glühen wie Karfunkelsteine. Der Todtengräber hat rothe Haare, und auf der andern Seite des Grabes stehen zwei Veteranen von 1793 in Jakobinercostümen, deren langschössiger Frack und zweispitzige Hüte einen bizarren Contrast zu der modernen Tracht der übrigen Männer bilden. Die »Bauern von Flagey«, welche betrunken von der Messe heimkehren, und »die Dorffräulein« (Salon von 1852), welche einem kleinen Mädchen, das inmitten einer hell von der Sonne beschienenen Landschaft Kühe hütet, ein Stück Kuchen anbieten, bewegen sich in derselben Richtung. Während aber bei dem »Begräbniss in Ornans« die graue eintönige Landschaft in voller Uebereinstimmung mit den reizlosen, abschreckenden Figuren war, enthüllte das hüglige, von einem kleinen Bache durchschnittene Wiesenterrain hinter den »Dorffräulein« malerische Reize, welche ein volles Interesse forderten.

Mit den »badenden Frauen« und den »Circusringern« des nächsten Jahres bewies Courbet aber, dass es ihm nicht um die ungeschminkte Darstellung des einfachen Landlebens zu thun war, sondern um die der gemeinen Wirklichkeit überhaupt, gleichviel wo er sie fand. Die beiden »Ringer« waren wieder in dem schwärzlichen Tone seiner ersten Bilder gehalten, während er auf die eine der badenden Frauen, eine Person von massigen ungeschlachten Formen, welche dem Beschauer den Rücken



zukehrt, in cynischem Behagen an dem widerlichen Anblick volles, weisses Licht fallen liess. Dieser Cynismus, welcher aufs engste mit der Lebensweise und den Lebensanschauungen Courbets, mit seinem wüsten Kneipenleben und seiner Neigung zu unsauberen Abenteuern zusammenhing, war ein hässlicher Charakterzug seines Wesens, welcher sogar einen Schatten auf seine Kunst warf. Er trug kein Bedenken, gelegentlich sein Talent in den Dienst reicher Lüstlinge zu stellen, um ihre unlautere Phantasie durch die naturalistische Wiedergabe von Obscönitäten zu reizen. Er wagte es sogar, im Jahre 1864 eines dieser Bilder, eine nackte, auf ihrem Lager ruhende Courtisane, die von einer andern mit verlangenden Blicken betrachtet wird, in den »Salon« zu schicken, dessen Thür ihm allerdings von der Jury verschlossen wurde. Aus diesem Bilde entstand die »Femme au perroquet«, die »Dame mit dem Papagei«, welche im Salon von 1866 erschien und durch das bei Courbet ganz ungewöhnliche Streben nach Anmuth und Formenreiz selbst feinsinnige und vorsichtige Kritiker wie Th. Thoré (W. Bürger) für sich einnahm, der den »geschmeidigen, beweglichen, von einem silbernen Lichte umflossenen Oberkörper, die feinen rosigen Füsse, den reizvollen und vornehmen Typus und das harmonische, an eine Beethovensche Symphonie erinnernde Ensemble« an dieser nackt auf ihrem Lager hingestreckten Courtisane lobte, ohne zu bemerken, dass Courbet hier wie immer bei seinen Figuren über die gemeinsinnliche Oberfläche, über den vulgären Reiz für blöde Augen nicht hinausgekommen war. Aber er hatte immerhin seiner Neigung für brutale, hässliche Formen einen Zügel angelegt, und da er zugleich eine Waldlandschaft mit Thieren, das »Rehlager« (La remise des chevreuils au ruisseau de Plaisirs-Fontaine) ausgestellt hatte, welche in der That von einem poetischen Reize erfüllt war, hörte das Publikum auf, über ihn zu lachen, und er galt für eine Zeitlang als rehabilitirt in den Augen der anständigen Leute. Es wurden sogar Stimmen laut, welche die Ehrenmedaille des »Salons« für Courbet forderten. Nur ein einziger Kritiker fühlte damals heraus, dass Courbet in diesen Gemälden seine wahre Natur, vor allem seine Vergangenheit, seine »Steinklopfer« und seine »badenden Frauen« verleugnet hatte, der literarische Apostel des Realismus, Emilie Zola, welcher freilich zu jener Zeit ein bescheidenes Dasein in den Spalten einer Tageszeitung führte, deren Publikum er durch seine ästhetischen Paradoxen gegen sich aufbrachte. »Ich leugne nicht,« schrieb Zola damals — und er hat es 1879 noch zum dritten Male drucken lassen —, dass die ‚Dame mit dem Papagei' eine solide, sehr durchgearbeitete und sehr saubere Malerei ist; ich leugne nicht, dass das ‚Rehlager' einen grossen Reiz und viel Leben besitzt; aber es fehlt diesen Bildern jenes unbe-



schreibliche Etwas von Kraft und Willenstärke, welches den ganzen Courbet ausmacht. Wir sehen in ihnen etwas süssliches und heiteres. Courbet hat, um ihn mit einem Worte niederzuschmettern, etwas hübsches gemalt.« Zola konnte schon damals mit Recht daran erinnern, dass der alte Courbet der jüngeren Generation fast unbekannt war, dass ihr also der Maassstab des Vergleiches fehlte, zumal die früheren Bilder Courbets entweder in die Provinz gegangen oder in seinem Atelier geblieben waren. Nur diejenigen konnten ein gerechtes Urtheil fällen, welche sich noch der Spezialausstellung von 1855 erinnerten.

Unter den vierzig Bildern, welche er damals zur Schau stellte, weil die Jury der Weltausstellung nicht alle seine Einsendungen annehmen wollte, nahm die riesige Darstellung seines Ateliers, welche er eine »wirkliche Allegorie«, »einen siebenjährigen Zeitraum seines Künstlerlebens« versinnlichend, nannte, das Hauptinteresse in Anspruch. Es war im Grunde genommen wiederum nichts als eine Verherrlichung seiner Persönlichkeit, wie überhaupt seine Selbstportraits in dieser Ausstellung eine so hervorragende Rolle spielten, dass ein Besucher derselben seinen Eindruck in die Worte zusammenfassen konnte: »Mit Ausnahme von drei oder vier Bildern beschäftigten sich alle übrigen mit der Wiedergabe von Courbet selbst: Courbet, wie er grüsst, wie er spazieren geht, wie er stehen bleibt, wie er liegt, wie er sitzt, Courbet als Todter, Courbet überall und immer wieder Courbet; man sah nichts als lauter Courbets.« Theophile Sylvestre konnte daher sagen, dass Courbet sein Atelier nur dargestellt habe, um einen neuen Vorwand zu haben, sich wieder einmal selbst zu malen. Er sitzt vor seiner Staffelei, an einer Landschaft arbeitend. »Hinter ihm ein nacktes Weib, welches das lebende Modell oder die Wahrheit versinnbildlicht; ein Herr und eine Dame sind die Repräsentanten der vornehmen Welt, welche ihn von Zeit zu Zeit besuchen; sein Freund Champfleury sieht ihm bei der Arbeit zu, die Herren Bruyas und Promayet (die Käufer seiner Bilder) widmen ihm ihre rückhaltslose Bewunderung; der Dichter Baudelaire (ein verkommener Mensch, der bei Courbet lebte,) liest in einem Winkel, und im Hintergrunde umarmen sich zwei Verliebte, was bedeuten soll: »Es lebe die freie Liebe!« Am Fusse der Staffelei sitzt ein Bübchen von fünf oder sechs Jahren und betrachtet mit Erstaunen den Maler; eine dicke Irländerin, eine traurige Reminiscenz aus den Strassen von London, kauert mit ihrem Kinde an der Brust unter einer zerlumpten Decke, welche kaum ihre Blösse bedeckt; ein Jäger, welcher seine Hunde an der Leine hält, ein Schnitter und ein Erdarbeiter stellen das harte Leben der Landleute dar; ein städtischer Arbeiter vertritt das brachliegende Proletariat. Ein Jude, ein Händler



mit alten Kleidern und Tressen, ein Seiltänzer, ein Geistlicher und ein Leichenträger wollen sagen: Wir leben von der Leichtgläubigkeit der Menschen, von ihrem Tode und von ihren Ueberresten. Der spanische Federhut und der Dolch, welche im Staube liegen, sind die Symbole der romantischen Poesie. Der als Briefbeschwerer auf eine Nummer des Journal des Débats gelegte Schädel ist die Antwort des Künstlers auf die Angriffe dieses Blattes oder die Versinnlichung des Proudhonschen Satzes: »Die Zeitungen sind die Kirchhöfe der Gedanken.«

Dieses Bild war gewissermaassen die Illustration zu jenem mitgetheilten Glaubensbekenntniss des Künstlers, welches ein Freund für ihn in knappe Formeln gebracht und welches er als eine Vorrede seinem Kataloge voraufgeschickt hatte. Theophile Sylvestre gibt in seiner trefflichen Charakteristik Courbets den erläuternden Commentar zu jenen etwas räthselhaften und mit Absicht dunkel gehaltenen Sätzen. »Ein Künstler hat nach Courbets Meinung weder das Recht noch die Mittel, ein Jahrhundert darzustellen, welches er nicht gesehen, nicht nach dem Leben studirt hat. Die Gestalten aus dem Alterthum, welche bis zum Ueberdruss in modernen Werken wiederkehren, haben keinen Werth. Es sind Phantasieen, Träume der Archäologen. Caesar, Jesus Christus, Karl der Grosse und selbst Napoleon I. verlieren sich in dem Dunkel der Sage. Die einzige Geschichte, die darstellbar ist, ist die gleichzeitige. Der Fanatismus für die Ueberlieferung drängt den Künstler dazu, ohne Abänderung alte Gedanken, alte Formen zu wiederholen, und lässt ihn seine eigene Persönlichkeit, die Gegenwart und die Zukunft zugleich vergessen. . . . Unser Jahrhundert wird sich von dem Nachahmungsfieber, von welchem es darniedergeworfen ist, nicht wieder erholen, »Phidias und Raffael haben sich an uns festgehakt.« Die Vetter, die Erben oder vielmehr »die Sclaven dieser grossen Männer« sind Erzieher der niedrigsten Art. Was lehren sie uns? Nichts! Niemals wird ein gutes Bild aus der Ecole des Beaux-Arts hervorgehen. . . . Das kostbarste also ist die Originalität, die Unabhängigkeit des Künstlers und die belehrende Schilderung der Wirklichkeit, welche wir durch seine Werke erhalten.«

Courbet zog nur die äusserste Consequenz aus Grundsätzen, welche die gleichzeitige Literatur in Romanen und Bühnenwerken schon seit geraumer Zeit befolgte. Nach Balzacs Vorgang griffen der jüngere Dumas, Augier, Octave Feuillet, Ernest Feydeau, Henry Murger und eine Anzahl anderer Schriftsteller von grösserer oder geringerer Begabung die sittlichen, sozialen und psychologischen Probleme, mit deren Lösung sie sich beschäftigten, aus dem Leben ihrer Zeit heraus. Der romantisch-historische Roman und das geschichtliche Drama traten immer mehr in

den Hintergrund und aus der Gunst der Menge heraus, und in dem Grade, als das Interesse an der unmittelbaren Umgebung stieg, schärfte sich auch der Blick für alles Aeusserliche, selbst für die unbedeutendsten Einzelnheiten der äusseren Erscheinung, wuchs auch die Kraft, solche Aeusserlichkeiten vermittelst der Sprache zur erneuten, möglichst adäquaten Darstellung zu bringen. So bildete sich allmälig der Naturalismus im doppelten Sinne heraus, der Naturalismus des Inhalts und der Naturalismus der Form, welche bald ein jeder für sich allein, bald gemeinsam auftraten. Belot schreckte vor der Behandlung der schmutzigsten Geheimnisse der Sittengeschichte nicht zurück, welche er noch in die vornehmen Formen der Romanciers des alten Stils einkleidete. Daudet, welcher bereits die neue Ausdrucksform adoptirte, wusste sich noch einen gewissen sittlichen Ernst zu bewahren. In den Naturalisten par excellence, den Brüdern Edmond und Jules de Goncourt, in Zola und vor allen in Guy de Maupassant, dem jüngsten der Führer dieser Schule, hat sich jedoch der Naturalismus des Inhalts und der Form zu einer vollkommenen Harmonie verschmolzen, die vor ihnen aber schon Courbet auf seinem Gebiete erreicht hatte. Seine »Dame mit dem Papagei« — lassata viris, nondum satiata — stellt, namentlich in ihrer ersten Redaction, Belots verwandten Roman »Mademoiselle Giraud ma femme« durch ihre freie, unverblümte Sprache in den Schatten, und seine »Demoiselles des bords de la Seine« (1857), zwei Pariser Strassendirnen, welche auf einer Landpartie am Seineufer Rast gemacht haben, wissen uns ebensoviel zu erzählen wie die lascivste Geschichte eines Guy de Maupassant.

Nach den »Demoiselles de la Seine« hat Courbet nur noch ein grösseres Bild gemalt, auf welchem die Figuren eine Hauptrolle spielen, »die Rückkehr von der Conferenz« (1863). Wegen seiner satirischen, gegen die Geistlichkeit gerichteten Tendenz wurde diesem Bilde der Eintritt in den »Salon« verweigert, und auch seine Nachbildungen wurden von der Polizei verfolgt. Die Geistlichkeit erscheint auf demselben allerdings in einem Aufzuge, welcher nicht geeignet ist, ihre Autorität zu befestigen. Bei den Conferenzen, welche die Landpastoren eines Sprengels von Zeit zu Zeit abzuhalten pflegen, macht gewöhnlich ein gutes Frühstück den würdigen Beschluss, und die Folge eines solchen Frühstücks hat der übermüthige Maler an einigen Gemeindehirten in seiner drastischen Weise veranschaulicht. Der beleibteste der geistlichen Herren, welcher am dringendsten eines fremden Transportmittels bedarf, ist auf einen Esel gehoben worden, und drei Confratres sind eifrig bemüht, ihn im Sattel zu erhalten und das Thier vorwärts zu bringen, obwohl sie auch ihrer Sache nicht mehr ganz gewiss sind. Ein fünfter wird durch



einen Collegen mühsam fortgeschleppt, und ein siebenter Schwarzrock, welcher seinen Hut verloren hat, schreitet tanzend und singend neben dem grotesken Zuge einher. In der Entfernung sieht man einige Frauen, die einen lachend, die andern mit finsterer Miene, und vorn am Wege steht ein Bauernpaar: die Frau kann auch im Angesichte dieses verächtlichen Schauspiels ihre anerzogene Ehrfurcht vor den Geistlichen nicht verleugnen und kniet nieder, während der Mann sich vor Lachen den Bauch hält. Wie zum Hohne blickt ein Madonnenbild aus seiner Nische an einem Baume auf die widerliche Scene herab.

Das war Courbets letzter künstlerischer Ausflug in das Gebiet der Tendenz. Schon durch seine ganze bisherige Thätigkeit zogen sich landschaftliche und Darstellungen aus dem Thierleben wie ein rother Faden hindurch, und mit dem Beginne der sechsziger Jahre gewannen dieselben im Wirken des Künstlers derart die Oberhand, dass sich vornehmlich der Landschafts- und Thiermaler Courbet in der Erinnerung der Mitwelt erhalten hat. Und wirklich sind auch in diesem Zweige der Malerei seine sichersten und unbestreitbarsten Verdienste begründet. Seine mangelhafte und oberflächliche Kenntniss der menschlichen Formen trat in diesen Bildern nicht als störender Zeuge für die Unzulänglichkeit seines künstlerischen Vermögens auf, sondern es offenbarten sich in ihnen nur die besten und liebenswürdigsten Seiten seiner Begabung, sein frisches lebhaftes Naturgefühl, die Schärfe seiner Beobachtung und die überraschende Wahrheit seiner Farbenempfindung. Ein leidenschaftlicher Jäger gab er die Beobachtungen wieder, welche er auf seinen Streifereien durch die Waldeinsamkeit der Thäler des Jura gemacht hatte. Eine romantische oder nur poetische Naturauffassung lag ihm auch dabei ganz fern. Indem er aber den ganzen Zauber des Sonnenlichts und die volle saftige Frische der Vegetation, des dunkelgrünen Mooses auf den grauen Felsen, der lichten Buchen und der durch das Waldesdunkel dahinfliessenden Gewässer mit objectiver Treue festzuhalten suchte, rief er gleichwohl durch die schlichte Wiedergabe einer anmuthigen, idyllischen Natur eine poetische Wirkung hervor. Die Hauptbilder dieser Gattung sind: »die Rehjagd«, »die gehetzte Hindin im Schnee« (1857), »der Hirschkampf« (1861, im Luxembourg), »der Hirsch im Wasser«, »der Fuchs im Schnee«, das schon erwähnte »Rehlager« und die »Fuchsjagd«. Gegen das Ende der sechsziger Jahre lernte Courbet auf einem Ausfluge auch das Meer kennen, und der Anblick desselben fesselte ihn dergestalt, dass er nicht müde wurde, die Veränderungen, welche im Laufe des Tages mit der Farbe und den Bewegungen des Wassers vorgehen, in zahlreichen Skizzen festzuhalten. Eine dieser »Meereslandschaften«, wie Courbet seine Ma-



rinen nannte, erschien im Salon von 1870 unter dem Titel »die Woge« und wurde für den Luxembourg angekauft. Es ist eine prächtige Farbenstudie, welche die unaufhörliche Bewegung des rollenden Meeres schon durch die breiten kräftigen Pinselstriche zu erkennen giebt.

Das Jahr 1870 wurde für Courbets ferneres Leben verhängnissvoll. Jene schon oben erwähnte Zurückweisung des Ordens der Ehrenlegion, welche grosses Aufsehen erregte, brachte ihn auf den Geschmack an politischen Angelegenheiten. Er ging in seiner maasslosen Eitelkeit soweit, zu prahlen, dass seit dem Kreuze Christi kein anderes Kreuz so viel in der Welt von sich reden gemacht habe als das seinige. Seine Zuschrift an den Minister, die für den Unkundigen von einem seiner Freunde verfasst worden war, hatte er mit bombastischen Phrasen geschlossen, welche genügten, ihn in den Augen der Unversöhnlichen mit dem Ruhmeskranze eines unbestechlichen Republikaners zu umgeben. »Ich bin fünfzig Jahre alt,« so schrieb er, »und ich habe immer als freier Mann gelebt. Lassen Sie mich mein Leben auch in Freiheit beendigen. Wenn ich todt bin, wird man von mir sagen müssen: dieser Mann hat niemals irgend einer Schule, einer Kirche, einer Institution, einer Akademie und vor allen Dingen niemals einer Regierung angehört, es sei denn der Regierung der Freiheit.« Als am 4. September 1870 die Republik proclamirt worden war, ernannte ihn Jules Simon zum Präsidenten der Kunstkommission.

Ueber die Rolle, welche Courbet in dieser Stellung und später als Mitglied der Commune bei dem Umsturz der Vendôme-Säule gespielt hat, weichen seine eigenen Aeusserungen und die Berichte anderer Personen, welche den Dingen nahe standen, von einander ab. Courbet, welcher durchaus nicht aus dem Holze geschnitzt war, aus welchem man die Märtyrer macht, suchte sich soviel als möglich zu entlasten, namentlich als die Entschädigungsfrage an den von Natur sehr sparsamen und eigennützigen Sohn der Franche-Comté herantrat. Wie gross oder wie gering aber auch das Maass seiner Verschuldung sein mag, soviel ist sicher, dass Courbet als Politiker eine lächerliche Rolle gespielt hat, und dass alle Unannehmlichkeiten, welche ihm aus seinem politischen Auftreten erwuchsen, seiner grotesken Prahlsucht zuzuschreiben sind. Selbst der Graf d'Ideville, welcher dem Künstler seine vollste Verehrung zollt, kann nicht umhin, zu gestehen, dass ihm »der Philosoph, Moralist und Politiker Courbet einfach als Idiot« erscheint. Maxime du Camp hat in seinem Buche Les convulsions de Paris nicht nur eine zwar unbarmherzige, aber durchaus zutreffende Schilderung von Courbets Gebahren während der Belagerung, sondern auch eine Analyse seines Charakters gegeben, welche



alle Irrthümer und Thorheiten dieses Mannes erklärt. Was der berühmte Schriftsteller über Courbet geschrieben hat, ist zugleich bezeichnend für die Stellung, welche der gebildete und vornehme Franzose den realistischen Bestrebungen seiner Landsleute gegenüber einnimmt. »Die Commune«, so schreibt Maxime du Camp, »hat allerdings die Säule des Vendôme-Platzes umgestürzt, aber sie hat nur einen von der Regierung der nationalen Vertheidigung gefassten Plan zur Ausführung gebracht. Nachdem Napoleon III. besiegt war, musste man auch den siegreichen Napoleon I. beseitigen: das war logisch. Das ganze Gewicht dieser Thorheit ist mit seiner lastenden Schwere auf Gustave Courbet gefallen, welcher behauptet, dass man damit eine Uebertreibung begangen und dass er

Ni cet excès d'honneur ni cette indignité

»weder ein solches Uebermaass an Ehre noch eine so unwürdige Behandlung verdient hat.« . . . Vor dem Kriegsgericht hat der arme eitle Tropf alles gethan, was er konnte, um die Anklage, mit welcher er belastet war, zurückzuweisen oder doch wenigstens abzuschwächen. Er ist damit bestraft worden, womit er gefehlt hatte; er ist kein schlechter Mensch, sondern ein einfacher Schwachkopf, den seine unerträgliche Eigenliebe auf einen Weg geführt hat, welcher nicht der seinige war. Er hat sich für einen Universalmenschen gehalten, und er war im günstigsten Falle nur ein Maler. Seine zu hoch gepriesenen und zu tief herabgesetzten Werke hatten ihn bekannt gemacht und ermöglicht, zu einer gewissen Wohlhabenheit zu gelangen. Sein absoluter Mangel an Phantasie, die unüberwindliche Schwierigkeit, die er empfand, wenn es galt, ein Gemälde zu »componiren«, hatten ihn dazu gebracht, den sogenannten »Realismus« zu begründen, das heisst, die genaue Wiedergabe der natürlichen Dinge, ohne Unterschied, ohne Auswahl, sowie sie sich den Blicken darbieten. Man erhob sich gegen die Absichten Courbets; man bekämpfte sie, man wies seine Bilder von den Ausstellungen zurück. Er rief sich als Märtyrer aus, hielt sich aufrichtig für verfolgt und wurde so zum grossen Manne. Man hatte Unrecht; man hätte ihm freies Feld lassen und nicht versuchen sollen, die Offenbarungen eines zwar lückenhaften, aber in vieler Hinsicht interessanten Talentes unschädlich zu machen. Courbet wurde eine Art von Schulenführer oder vielmehr Sektenhaupt. Viele Nullen schaarten sich um ihn und erkannten ihn als ihren Meister an. Neben diesen naiven Leuten, die davon träumten, malen zu wollen, ohne malen gelernt zu haben, gruppirten sich Spötter, welche gern lachten und für welche Courbet ein beständiges Objekt des Vergnügens war. Indem sie der Eitelkeit dieses schwerfälligen Bauern schmeichelten, welcher Geist durch Bosheit ersetzte, trieben sie ihn zu allerhand Albernheiten,



redeten sie ihm ein, dass er Nationalökonom, Moralist, Philosoph und Staatsmann sei, ermunterten sie ihn zum Reden, während sie die Gläser Bier austranken, die er zum Besten gab, um gute Zuhörer zu finden. Courbet war das Opfer dieser Scherze, welche Jahre hindurch fortgesetzt wurden und die endlich dazu führten, dass der Verstand des armen Teufels sehr ernstlich in Verwirrung gebracht wurde. Proudhon war sein Landsmann; Courbet hörte ihm mit offenem Munde zu und las ihn gewissenhaft, ohne allzuviel davon zu verstehen. Er wiederholte die Phrasen, welche er von diesem wunderbaren Akrobaten des Widerspruchs behalten hatte, und glich dabei einem Bären, welcher Luftsprünge wie ein Affe machen will.« Maxime du Campe schildert dann, wie sich die Spuren seiner krankhaften Eitelkeit, seines Grössenwahns schon in den Bildern seiner Spezialausstellung von 1855 bemerkbar machten. Ein Arzt, welcher mit ihm diese Ausstellung besuchte, machte ihn auf die ersten Symptome der Krankheit aufmerksam und prophezeite schon damals kein gutes Ende. »Viele ernsthafte Leute, welche Courbet genau gekannt hatten, haben gesagt, dass die Angelegenheit mit ihm und Napoleon I. eine rein persönliche war. Der Maler war der Ansicht, dass der Ruhm des Kaisers dem seinigen schadete; denn seine Gemälde erschienen ihm bedeutender, als gewonnene Schlachten, als das Concordat und der Code civil.«

Der Gedanke, die Vendôme-Säule umzustürzen, ist, wie auch Maxime du Camp zugiebt, nicht von Courbet ausgegangen, sondern er tauchte bereits in den Septembertagen im Schoosse der damaligen Regierung auf. Courbet stellte nachmals in einem Briefe an den Grafen d'Ideville die Sache so dar, dass er in einer Versammlung von achthundert Künstlern, in welcher er den Vorsitz führte und in welcher die Angelegenheit des Umsturzes verhandelt wurde, gegen die Zerstörung gesprochen habe. Da die Versammlung aber einstimmig für die Zerstörung war, so machte er den Vorschlag, die Säule sorgfältig auseinander nehmen (déboulonner) und sie nach dem Invalidenhotel bringen zu lassen. Dieser Vorschlag wurde angenommen, und Courbet übermittelte ihn in einem Schreiben der Regierung, welche jedoch nichts darauf erwiderte. Mit dieser eigenen Erklärung Courbets steht indessen sein Verhalten vor dem Kriegsgericht in Versailles in Widerspruch, wo er die Säule vom künstlerischen Standpunkte einer sehr abfälligen Kritik unterzog und auf die Frage des Präsidenten, ob ihn also nur der Eifer des Künstlers zu seiner That bewogen habe, erwiderte: »Ja wohl!«, in der Voraussicht, dass ihm diese Ausflucht, welche ihm der Präsident selbst eröffnet hatte, vor schwerer Bestrafung schützen würde.

Solange also die Septembermänner in Paris am Ruder waren, trat



das Umsturzprojekt hinter ernsteren Dingen zurück. Als die Commune aber die Regierungsgewalt an sich riss, wurde der Gedanke wieder aufgenommen und am 12. April das Dekret erlassen, welches die Demolirung der Vendôme-Säule befahl. Courbet behauptet nun, in seiner Eigenschaft als Inspektor der schönen Künste gegen die Zerstörung bei der Commune protestirt und, als er kein Gehör fand, wenigstens auf die Erhaltung der Basreliefs mit Darstellungen der Kriegsthaten der Republik und des Consulats gedrungen zu haben. Aber man wollte sich auf nichts einlassen. Erst elf Tage nach der Veröffentlichung jenes Dekrets wurde er selbst zum Mitglied der Commune erwählt. Am 16. Mai wurde die Säule umgestürzt. Nach der Einnahme von Paris durch die Versailler Truppen hielt sich Courbet elnige Zeit verborgen, zu seinem Glück, da er unfehlbar erschossen worden wäre, wenn man ihn während des Kampfes in der Stadt ergriffen hätte. In den ersten Tagen des Juni wurde er verhaftet und nach Versailles geschleppt. Während seines Transportes konnte man ihn nicht vor den thätlichen Angriffen des Pöbels schützen. Vor dem Kriegsgerichte spielte er eine sehr demüthige Rolle. Die Richter erkannten bald aus seinem Benehmen, dass sie keinen gefährlichen Revolutionär vor sich hatten, und er kam mit sechs Monaten Gefängniss davon. Wäre er klug gewesen, so hätte er sich nach überstandener Haft im Verborgenen gehalten. Aber seine Grossmannssucht liess ihm keine Ruhe. Schon damals, als die Polizeiagenten ihn verhafteten und er unter den Insulten der Menge für sein Leben fürchtete, rief er prahlerisch aus: »Ich habe Eure Säule zerstört. Nun gut! Ich werde sie bezahlen.« Und später, als er wieder in Freiheit war, pflegte er, so erzählt Gros-Kost, Courbets und des Realismus begeisterter Verehrer, in den Cafés und an öffentlichen Orten, sobald das Gespräch auf den Umsturz der Säule kam, seinen Bericht mit den Worten zu schliessen: »Ich werde sie bezahlen.« Diese Prahlerei gelangte schliesslich zu den Ohren der Machthaber, und man beschloss, ihn beim Worte zu nehmen. Sein Prozess wurde wieder aufgenommen, und er wurde schliesslich im April 1877 verurtheilt, dem Staate die Kosten, welche die Wiederaufrichtung der Vendômesäule verursacht hatte, im Betrage von 323,091 Frcs. zu ersetzen. Courbet war inzwischen auf den Rath seiner Freunde nach der Schweiz geflohen, wo er in La Tour-de-Peiltz, einer Vorstadt von Vevey, seinen Wohnsitz nahm, und seine noch nicht verkauften Gemälde waren ebenfalls in Sicherheit gebracht worden. Nach langen Verhandlungen fand eine Einigung zwischen ihm und der Regierung statt, auf Grund deren er sich zu einer jährlichen Abzahlung von zehntausend Frcs. verpflichtete. Er wollte nunmehr wieder nach Frankreich zurückkehren, aber am 31. De-



zember 1877 ereilte ihn der Tod. Seit der »Woge« von 1870 hatte er nichts mehr geschaffen, was ihm zum Ruhme gereichen konnte.

Courbet hat keine Schule im eigentlichen Sinne gebildet. Aber die Grundsätze seiner Naturanschauung sind von anderen aufgegriffen und mit grösserer Consequenz durchgeführt worden, als von ihm selbst, der niemals zu einer vollständigen Entwicklung seines Progamms gelangt ist. Er war nur ein Vorläufer, ein Pionier, der für andere den Weg gebahnt hat. Und nicht bloss Eduard Manet und die Schule der Impressionisten steht auf seinen Schultern. Auch Carolus Duran, Henner, Bonnat, selbst Baudry haben gewisse Elemente aus Courbets Neuerungen in ihre künstlerische Thätigkeit übernommen, und Bastien-Lepage und die Bauernmaler der jüngsten naturalistischen Richtung zählen Courbet und Millet zu den einflussreichsten und wirksamsten ihrer Vorbilder. Courbet bildet also gewissermaassen den geistigen Mittelpunkt für alle diejenigen Künstler, die sich gleich ihm in Gegensatz zur Ueberlieferung gestellt haben, wenn sie auch sonst keine allzu enge Verwandtschaft unter einander besitzen.

Als eine Zwischenstufe erscheint Courbet auch den Impressionisten, welche ihm den Vorwurf machen, dass er noch zu viel und zu plastisch modellirt hat. Die Impressionisten sehen in der Natur nur ebene Flächen, welche mit farbigen Flecken bedeckt sind. Man hat sie deshalb auch »Tachistes« genannt, weil sie in der Wiedergabe dieser Farbenflecken das Endziel des künstlerischen Strebens sehen. Eduard *Manet*, welcher dieses Prinzip mit vollster Energie vertrat, hat daher auch wie jeder rücksichtslose Neuerer in unserer Zeit eine Anzahl von begeisterten Anhängern um sich versammelt, welche man mit jenem Namen der Impressionisten bezeichnet. Geboren im Jahre 1833 war Manet ursprünglich zum Seemann bestimmt worden und unternahm als solcher auch eine Reise nach Brasilien. Nach seiner Rückkehr wendete er sich der Kunst zu und studirte sechs Jahre lang in Coutures Atelier, ohne in demselben jedoch zum Bewusstsein seines Wesens zu kommen. Erst auf einer Reise durch Spanien lernte er in Velasquez und Goya Geistesverwandte kennen, und wie Courbet begann er in der kräftigen und dunklen Tonart und mit dem freien Naturalismus der Spanier Figuren und Szenen aus dem Volksleben zu malen. In seinem Erstlingswerke, welches einen »Absinthtrinker« in stiller Beschaulichkeit und in der Behaglickeit des Genusses darstellt, sprach sich schon seine Neigung für vulgäre Typen aus, wenn auch die Malweise noch an Couture erinnerte. Das »Kind mit dem Degen«, der »spanische Sänger«, das »spanische Ballet« und die »Zigeuner« waren dagegen ganz unter dem Einflusse der Reise nach der pyrenäischen



Halbinsel gemalt. Sie fanden demzufolge auch lebhaften Beifall, und dem »spanischen Sänger« wurde sogar eine ehrenvolle Erwähnung im Salon zu Theil. Seinen nächsten Arbeiten, in welchen er sich wieder von der Weise der Spanier emanzipirte und seine eigenen Wege einschlug, blieb der Salon jedoch verschlossen. Er betheiligte sich daher 1863 mit zwei Porträts und einem unfangreichen Bilde mit lebensgrossen Figuren, dem »Frühstück auf dem Grase«, an dem Salon des refusés, dem Salon der Zurückgewiesenen, und stellte ausserdem noch bei einem Kunsthändler vierzehn andere Bilder aus, in welchen er sein Programm entwickelte. Wenn man einen Gegenstand aus der Ferne mit halbgeschlossenen Augen betrachtet, so scheinen die Formen in der That ihre Körperlichkeit zu verlieren, und man sieht nur unbestimmte Umrisse, helle oder dunkle Punkte, welche sich als Flecken von dem Hintergrunde abheben. Wie sich aber dem Auge die Wirklichkeit darbietet, muss sie nach den Grundsätzen Manets auch dargestellt werden. Die früheren Maler haben stets durch die Brillen ihrer Vorgänger gesehen, und selbst Courbet konnte sich nicht enthalten, Rundungen darzustellen, wo sich dem durch keine anerzogenen künstlerischen Vorurtheile getrübten Auge nur farbige, durch keine Contouren gebundene Flächen bieten. Als Manet im Salon von 1864 seine »Olympia« ausstellte, sagte Courbet: »Das ist glatt; das ist nicht modellirt; man sollte meinen, die Piquedame eines Kartenspiels sei aus dem Bade gestiegen!« worauf Manet, vielleicht im Hinblick auf den Fleischcoloss in den »badenden Frauen«, erwiderte: »Und sein Ideal ist eine Billardkugel.« Bisher hatten die Maler die Szenen, welche sie draussen in der Natur beobachtet, stets im Atelier gemalt, und bei dem trüben Atelierlicht war daher in ihre Compositionen ein unwahrer Ton hineingekommen, welcher durch die ererbte Gewohnheit, mit Asphalt zu malen, noch mehr verdorben wurde. Dieser schwärzlichen »Asphaltmalerei« setzte Manet die Malerei »en plein air, in freier Luft, in vollem Licht« mit einer durchgehend hellgrauen Beleuchtung gegenüber. Das ist die vornehmste seiner grossen Neuerungen, welche besonders unter den Bauernmalern der neuesten Schule zahlreiche und begeisterte Anhänger gefunden hat und heute zu einem Dogma geworden ist, welches mit einem wahrhaft religiösen Fanatismus bekannt und vertheidigt wird. Im vollen Lichte haben die Farben auch nicht jene Harmonie, welche ihnen von den Coloristen der Ateliers angedichtet wird. Wenn man eine scharf von der Sonne beleuchtete Landschaft anblickt, steht das grelle Roth eines Ziegeldaches neben einem lichtgrünen Strauch und den weissen Blüten eines Apfelbaums, und wenn eine Bäuerin mit einer schmutzig blauen Schürze und einem violetten Kleide vorübergeht, kommt es der



Natur gar nicht in den Sinn, durch Einschaltung von Zwischentönen eine Harmonie zwischen diesen einander widerstrebenden Farben herzustellen. Der Maler, welcher die oberste Aufgabe der Kunst, der Natur möglichst nahe zu kommen, erfüllen will, hat demnach nicht das Recht, die Natur zu corrigiren, sondern nur die Pflicht, das, was sich seinem Auge bietet, völlig unverfälscht wiederzugeben. Da jeder Anblick aber ein flüchtiger ist, muss diese Wiedergabe äusserst schnell geschehen, und dadurch wird der Impressionist schon von selbst auf die Anwendung der einfachsten Mittel geführt. Wenn man ein Bild Manets aus der Nähe betrachtet, so sieht man grobe, rohe, breite Pinselstriche, welche neben einander ohne Verbindung, ohne Mitteltöne hingesetzt sind. Von Lasuren, von einem Versuche, die Farbe durchsichtig zu machen, die Glieder körperhaft zu gestalten, bemerkt man keine Spur. Das Auge ist ein schwarzer Fleck, der sich von einem anderen weissen abhebt. Wenn man von dem Bilde zurücktritt und sich in einer angemessenen Entfernung von demselben aufstellt, entwickelt sich aus den flüchtig hingebürsteten Strichen und Klecksen allerdings eine Figur, eine menschliche Gestalt, welche durch ihre Wahrheit frappirt. Aber es ist die unterste Staffel der Naturwahrheit, welche sich in keinem Zuge von einer lebensgrossen, grobcolorirten Photographie unterscheidet. Der Mensch, welcher sich zum Medium dieser Reproduction gemacht hat, erhebt sich nicht über die mechanische Fähigkeit einer geistlosen Maschine. Wer in dem menschlichen Auge, diesem Wunderwerke der Schöpfung, in welchem sich die ganze äussere Natur wie das innere Wesen seines Besitzers spiegelt, nichts als einen schwarzen Fleck sieht, der steht mit seinem künstlerischen Empfinden auf der niedrigsten Stufe einer blöden Naturnachahmung. Indem Manet, gerade wie Courbet, mit voller Energie auf sein Ziel losstrebte, schoss er in der Hast, es zu erreichen, über dasselbe hinaus. Statt bei der Wahrheit stehen zu bleiben, gerieth er über dieselbe hinweg zur Grimasse, zur Carricatur. Von seinen Nachahmern haben die einen sein Prinzip gemässigt, die anderen dasselbe noch übertrieben, und eine dritte Klasse hat die guten Keime, die er gepflanzt, auf einem anderen, besser vorbereiteten Boden zu einer normalen Entwicklung gebracht. Er selbst aber ist, auch hierin ein Seitenstück zu Courbet, niemals über die Rolle eines Bahnbrechers hinausgekommen, und ein vorzeitiger Tod hat ihn gehindert, was in ihm brodelte und gährte, zu einer vollkommen ausgereiften Schöpfung abzuklären.

Als man im Jahre 1863 seine Bilder vom Salon zurückwies, war es nicht bloss seine Formlosigkeit der Mache, welche dieses Verdikt veranlasste. Bei dem »Frühstück auf dem Grase« wirkte auch die Wahl



des Stoffes mit, welcher allerdings gegen die gute Sitte verstiess. Auf einer Wiese am Rande eines Flusses sitzt eine Gesellschaft von drei Personen, zwei junge Leute in vollständiger Toilette, welche ihr Frühstück zu sich nehmen, und ihnen gegenüber eine völlig unbekleidete Dirne, welche eben aus dem Flusse gestiegen ist und sich setzt, um an dem Frühstück Theil zu nehmen. Im Hintergrunde sieht man eine Gefährtin im Hemde, welche sich noch im Flusse badet. Diese lebensgrossen, mit derben Pinselstrichen hingeworfenen Figuren riefen einen Sturm der Entrüstung hervor. Gleichwohl hatte der Maler damit nichts weniger als eine Verletzung der öffentlichen Moral beabsichtigt, sondern es war ihm nur um ein coloristisches Experiment zu thun gewesen. Als ein leidenschaftlicher Verehrer heller Töne brauchte er in seinem Bilde eine breite Masse, auf welcher er das Licht sammeln konnte. Dieselbe Absicht leitete ihn bei seiner »Olympia«, einem nackten Mädchen, welches auf seinem Lager ruht, mit einer schwarzen Katze und einer Negerin, die ihrer Herrin einen Blumenstrauss bringt. Obwohl dieses Bild ebenso herausfordernd war wie jenes »Frühstück« und dieselbe Methode der Malerei an sich trug, fand es Aufnahme in den »Salon« mit einem »Jesus, von den Soldaten misshandelt«, welchem ein von Engeln umgebener Leichnam Christi voraufgegangen war. Jene »Olympia« gilt für Manets Meisterwerk, in welchem seine künstlerische Persönlichkeit den vollkommensten Ausdruck gefunden haben soll, und deshalb hat Emil Zola, welcher von dem Künstler bezaubert war, weil er seine Eigenart in demselben wiederzufinden glaubte, dieses Bild zum Mittelpunkt seiner eingehenden Charakteristik Manets gemacht*). Wie Theophile Gautier auch in seinem Stil und in seiner Ausdrucksweise der berufene Kritiker und Apostel der romantischen Schule war, so ist Zola der litterarische Missionär des Impressionalismus. Seine Analyse der »Olympia« ist deshalb nicht bloss charakteristisch für das Bild, sondern in ihrer Form und in ihrer Methode auch bezeichnend für die Literatur, welche mit dem Romantismus reinen Tisch gemacht hat. »Olympia, auf weissen Tüchern liegend, bildet einen grossen, blassen Fleck auf schwarzem Grunde; in diesem schwarzen Grunde befindet sich der Kopf der Negerin, welche ein Bouquet bringt, und die berühmte schwarze Katze, welche das Publikum so sehr belustigt hat. Auf den ersten Blick unterscheidet man in dem Bilde also nur zwei Töne, zwei schroffe Töne, die sich gegen einander empören. Alle Details sind verschwunden. Man betrachte den Kopf des jungen Mädchens: die

*) Zuletzt in Mes Haines, Paris 1879 (Edouard Manet, étude biographique et critique p. 327—372).

Lippen sind zwei dünne rosige Linien, die Augen sind auf ein paar schwarze Striche beschränkt. Man sehe sich jetzt den Blumenstrauss an und zwar ganz nahe, wenn ich bitten darf: rosenrothe Patzen, blaue Patzen, grüne Patzen. Alles wird vereinfacht, und wenn man sich die Wirklichkeit daraus aufbauen will, muss man einige Schritte zurücktreten. Dann ereignet sich eine seltsame Geschichte: jeder Gegenstand rückt an seine Stelle, der Kopf Olympias löst sich in greifbarem Relief vom Hintergrunde ab, der Blumenstrauss wird zu einem Wunder an Glanz und Frische. Die Richtigkeit des Blicks und die Einfachheit der Hand haben dieses Wunder gemacht. Der Maler ist zu Werke gegangen, wie die Natur selbst zu Werke geht, mit hellen Massen, mit breiten Lichtlagen, und seine Arbeit hat das etwas harte und strenge Aussehen der Natur. An anderen Stellen bemerkt man den Eigensinn des Prinzipienmannes; die Kunst lebt nur vom Fanatismus. Und diese eigensinnigen Prinzipien sind jene elegante Trockenheit, jene Schroffheit in den Uebergängen, die ich angedeutet habe. Es ist der persönliche Accent, der besondere Geschmack des Werkes. Man kann sich keine ausgesuchtere Feinheit denken als die blassen Tinten der Tücher von einem verschiedenartig abgetönten Weiss, auf welchen Olympia ruht. Bei der Nebeneinanderstellung dieser weissen Töne ist eine gewaltige Schwierigkeit überwunden worden. Der Körper des Kindes selbst hat reizende Blässen. Es ist ein junges Mädchen von seehszehn Jahren, ohne Zweifel ein Modell, welches Eduard Manet ruhig kopirt hat, wie es ihm vor die Augen gekommen ist. Alle haben geschrieen: man hat diesen nackten Körper unanständig gefunden. Weil es wirkliches Fleisch ist, muss es ein Mädchen gewesen sein, welches der Künstler in seiner jungen, aber schon verwelkten Nacktheit auf die Leinwand geworfen hat. Wenn uns unsere Künstler eine Venus malen, so verbessern sie die Natur, so lügen sie. Eduard Manet hat sich gefragt: warum lügen? warum nicht die Wahrheit sagen? Er hat uns Olympia kennen gelehrt, jene Dirne unserer Zeit, welcher man auf den Trottoirs begegnet, wenn sie ihre magere Schultern in ein dünnes Umschlagetuch von verblichener Wolle wickelt«.

Manet hat diesen Weg nicht weiter betreten. Er hat nie wieder Stoffe behandelt, welche ihn mit der öffentlichen Moral entzweiten Gleichwohl wurde ihm der nächste Salon wieder verschlossen, und er veranstaltete daher im Jahre 1867, dem Beispiele Courbets folgend, eine Separatausstellung seiner Werke, welche wenigstens zur Folge hatte, dass alle Welt von ihm sprach und dass ihn die Jury der Salons nicht mehr mit der alten Unversöhnlichkeit verfolgte. Worin er sich übrigens, abgesehen von seinen künstlerischen Grundsätzen, von Courbet unterschied,



das war seine Lebensweise. Er war weder ein Revolutionär noch ein Cyniker, sondern er liebte eine vornehme Geselligkeit, die edlen Genüsse des Daseins und empfand die höchste Seligkeit seines Lebens, als ihm durch die Vermittlung seines Freundes Antonin Proust, welcher kurze Zeit das Ministerium der schönen Künste verwaltete, der Orden der Ehrenlegion zu Theil wurde. Ja, er träumte sogar von der Ehre, einst Mitglied des Instituts zu werden. Im Anfang der siebenziger Jahre änderte er vorübergehend seine Manier, indem er wieder auf den Naturalismus der alten Meister zurückkam, und zwar war es jetzt Frans Hals, welcher ihn zu seinem »Bon bock« (Salon von 1873) inspirirte. Wie einst in dem »Absinthtrinker« schilderte er hier das Behagen eines Biertrinkers, der schmunzelnd und den Rauch seiner Pfeife von sich blasend hinter seinem Glase sitzt, nach welchem sich seine Hand ausstreckt. Sowohl die breite energische Charakteristik wie der graue warme Gesammtton erinnerte an den holländischen Meister, den Schöpfer der »Hille Bobbe«, welche auch zu den Idealen Courbets gehört hatte. Im nächsten Jahre fiel Manet jedoch wieder in seine alte Manier zurück, wofür das Bild »Am Pont de l'Europe« spricht. Am Gitter einer Brücke sitzt eine Dame mit einem Hunde auf dem Schooss und ein kleines Mädchen, zwei lebensgrosse Figuren, welche mit breiten Strichen und mit der alten Roheit und Empfindungslosigkeit hingebürstet sind. In den Kleidern der beiden Figuren bilden ein schmutziges Blau und ein durch blaue Halbschatten alterirtes Weiss die Haupttöne. Mit ersichtlicher Liebe hat der Maler diese Gegensätze neben einander gestellt, als wollte er an einem recht frappanten, das Auge grausam verletzenden Beispiele beweisen, dass es in der Natur keine Harmonie gibt. Im Salon von 1881, dem ersten, welcher unter der Leitung der von den Künstlern selbst geleiteten Jury stand, hatte Manet sogar die Genugthuung, für das in der gleichen Manier gemalte Portrait eines Löwenjägers, welcher mit seiner Jagdbeute in einem Walde dargestellt war, dessen Bäume wie Nürnberger Spielzeugwaaren aussahen, eine Medaille zweiter Classe zu erhalten. Ueber das Bildniss Rocheforts, welches in demselben Salon Aufnahme gefunden hatte, urtheilt ein Franzose, Arthur Baignières, der sich vom Zolaismus in der Kunst noch freigehalten hat, folgendes: »Ein grotesker Pinsel im Dienste eines kranken Gehirns! Die Ausführung ist eine so gequälte und rohe, dass man eine grobe Stickerei vor sich zu haben glaubt; Stirn und Haare mit ihren eckigen Ansätzen und Verbindungen sehen aus wie auf Stramin ausgeführt. Und diese wunderliche Malerei gilt in den Augen des Künstlers und seiner zahlreichen Anhänger sogar für einen bewundernswerthen Fortschritt.« Im Salon von 1882 stellte



er noch eine» Trinkbude« in den Folies Bergères, einem Pariser Theater, aus, in welchem der Gymnastik, dem Ballet, den Liedersängerinnen und ähnlichen Spezialitäten eine Stätte bereitet ist. Den nächsten sollte er nicht mehr erleben. Er starb am 30. April 1883 an den Folgen der Amputation eines Beines.

An sein eben genanntes letztes Bild hat Baignières einige allgemeine Bemerkungen geknüpft, welche die impressionistischen Bestrebungen in das richtige Licht setzen. »Manet,« so schrieb er, »ist in seiner scheinbar naiven Sansculotterie der raffinirteste und anspruchsvollste Künstler, den ich kenne. Er will um jeden Preis Aufsehen erregen, und das gelingt ihm auch. . . . Ein Comptoir mit Liqueurflaschen, ein Glas mit Rosen, eine in Blau gekleidete junge Verkäuferin wäre das Gewöhnliche. Aber Manet giebt mehr als das. Hinter der Verkäuferin hat er einen Spiegel angebracht, der alles widerspiegelt, was wir sehen und was wir nicht sehen. Das Effektvollste sind ganz oben am Rahmen zwei kleine Füsschen mit grünen Schuhen auf einem Seile, die natürlich einer Seilkünstlerin angehören. Die Impressionisten, welche die absoluteste Inhaltlosigkeit bei einem Bilde fordern, können sich zu diesem »Bar des Folies Bergères« Glück wünschen. Ich aber frage mich: Ist das wirklich eine Schule? Hat die Malerei in der That keine andere Aufgabe, als richtige Farben zu geben? Das wäre allenfalls glaublich, wenn die Natur uns nur Augen und Hände gegeben hätte, ohne geistiges Verständniss. Die Oberfläche allein lehrt keinen Gegenstand kennen. Wer wird z. B. mehr berufen sein, den menschlichen Körper darzustellen, derjenige, der Anatomie studirt hat, oder derjenige, der genau weiss, von welcher Farbe er ist? Ich glaube, der wahre Künstler wird bei jedem, auch dem geringsten Gegenstand mehr sehen, als ob er grün, blau oder roth ist, und mehr wiederzugeben wissen.«

Das System oder vielmehr die Systemlosigkeit der Impressionisten lässt sich am ehesten noch in der Landschaft rechtfertigen oder doch ertragen. Wenn die impressionistischen Figurenmaler von ihren Kollegen aller Richtungen durch eine breite Kluft getrennt sind, weil sie die plastische Schärfe der Silhouette leugnen, nähern sich die Landschaftsmaler unter ihnen Daubigny und den von ihm beeinflussten jüngeren Naturalisten bis zu einem Grade, dass die Grenze zwischen diesen und jenen schwer zu finden ist. Daubigny legte, wie wir später sehen werden, gar keinen oder doch nur einen geringen Werth auf die Zeichnung. Die Farbe genügte ihm zum Ausdruck der Stimmung. Die impressionistischen Landschaftsmaler unterscheiden sich von ihm nur darin, dass sie die Stimmung nicht suchen, noch dieselbe in die Landschaft hineinlegen. Wenn sie sich ihnen ungesucht



in den Weg stellt, findet sie auch ihren Platz in dem mehr oder minder subjectiven Abbilde, welches sie von der Natur geben. Jeder Impressionist hat nämlich eine eigene Art zu sehen, und die erste Bedingung für den Beschauer ist, dass er sich in diese Eigenart hineinversetzt. Manet hatte eine eigenthümliche Vorliebe für blaue Töne, die sich bald derartig in seinem Auge fixirten, dass er das Blau zu dem Grundton machte, von welchem er bei seinen coloristischen Experimenten ausging. Claude *Monet* (geb. 1840) bevorzugt das Violett und gibt daher seinen Landschaften einen violetten Schimmer oder den einzelnen Farben eine violette Basis, welche jene in ihrer individuellen Wirkung bestimmt. Ein Dritter sieht die Farben durch ein röthlich gefärbtes Glas, und so folgt ein jeder seiner subjectiven Empfindung, so dass die Impressionisten eigentlich durch kein anderes Band unter sich verknüpft sind als durch die Verachtung der Linie und der plastischen Form. Jeder Impressionist verlangt auch, dass der Beschauer bei der Betrachtung seines Bildes im Geiste dieselbe Distanz einnimmt, aus welcher der Maler das Bild aufgefasst und gemalt hat. Auf eine gewisse Entfernung verschwimmen die Linien wirklich ineinander bis zur Formlosigkeit, verlieren die Farben ihre bestimmte Physiognomie und die Gegenstände ihre Körperhaftigkeit. Die Impressionisten wollen die Natur wiedergeben, nicht, wie sie ist, sondern wie sie das Auge eines einfachen, durch kein Raffinement der Bildung beeinflussten Menschen sieht. Wenn im Hochsommer zur Mittagszeit die Sonne scheitelrecht auf die Erde herabbrennt, so flimmert es einem so vor den Augen, dass man von den Gegenständen nur unbestimmte Umrisse sieht und dass das Grün der Bäume einem eher grau als grün und das Roth der Ziegeldächer eher braun als roth vorkommt. Camille *Pissarro* (geb. 1830) malt solche Landschaften, welche das Sonnenlicht gleichsam aschgrau gebrannt zu haben scheint. Es ist ihm dabei nicht um die Wiedergabe irgend einer Stimmung zu thun, sondern er will nur die Wirkung des Sonnenbrandes auf die Vegetation und die durch nichts gebrochene Kraft des Sonnenlichtes schildern. Alfred *Sisley* (geb. 1840) und *Boudin* arbeiten mit Ausdrucksmitteln, welche unserem Verständniss mehr entgegenkommen. In den Marinen des letzteren liegt sogar etwas wie Stimmung, und von ihm wird auch die Form nicht so schnöde vernachlässigt wie von den übrigen. Die Seinelandschaften Sisleys kommen in Bezug auf die Feinheit der Naturbeobachtung und die Wahrheit in der Wiedergabe der Lufttöne den Arbeiten Daubignys am nächsten. Allen Impressionisten muss man aber eine ausserordentliche Frische der Auffassung und eine Lebhaftigkeit des Colorits nachrühmen, die sich zum Theil daraus erklären, dass



sie ihre Bilder nicht nach Skizzen im Atelier, sondern vor der Natur selbst vollenden.

Bei den impressionistischen Figurenmalern wird die Vernachlässigung der Perspective, die ausgesprochene Neigung für das Gewöhnliche, Unansehnliche und Hässliche und das Missverhältniss zwischen der Bedeutungslosigkeit der Sujets und dem grossen Maassftabe der Bildfläche immer die Klippe bleiben, an welcher unser Verständniss für dieselben scheitert. Bertha *Morisot* hat die eigenthümliche Caprice, die Figuren durch einen aus weissen, grauen und blassrosa Tönen zusammengewebten Schleier zu sehen und unter diesem Schleier die unversöhnlichsten Farbengegensätze neben einander hinzustellen. Ihre Bilder sehen wie Phantome aus, welche schnell an uns vorüberhuschen, ohne einen bestimmten Eindruck zu hinterlassen. Auguste *Renoir* (geb. 1841) malt mit Vorliebe Figuren in Lebensgrösse und Portraits, welchen er trotz der gewagtesten Farbenverbindungen den Stempel der Poesie aufzuprägen weiss. Er placirt z. B. eine in violett und roth gekleidete Dame auf einen rothen Fauteuil, welcher sich von einem Hintergrunde abhebt, auf dem Gelb, Weiss und Grün wild durcheinander gemischt sind. Dass auch diese Art von Malerei in Papageienfarben ihre Verehrer findet, beweist am besten die Charakteristik des Malers aus der Feder des Kritikers Theodor Duret*), welcher von seinen weiblichen Gestalten sagt: »Die Frauen Renoirs sind Zauberinnen. Wenn Sie eine in Ihr Zimmer hängen, werden Sie ihr beim Fortgehen den letzten und bei der Rückkehr den ersten Blick zuwerfen. Sie wird sich einen Platz in ihrem Leben erobern. Sie wird Ihre Geliebte werden. Und was für eine Geliebte! Immer sanft, heiter, lächelnd, die weder Roben noch Hüte braucht und sich ohne Schmucksachen zu behelfen weiss, eine wirklich ideale Frau!«

Wie die Impressionisten gewisse von Millet und Courbet aufgestellte Grundsätze weiter ausgebildet und auf die Spitze getrieben haben, so sind sie auch nicht ohne Einfluss auf jene Schule von Naturalisten geblieben, an deren Spitze der schon oben besprochene Bastien-Lepage steht**). Er, Gervex, Lhermitte, Duez, selbst der Belgier Stevens, der Deutsche Heilbuth und die Italiener de Nittis und Boldini, welche letzteren, wenn sie auch andern Nationalitäten angehören, doch ganz das

*) Théodore Duret, Les peintres impressionistes, Paris 1878. Vgl. auch Charles Ephrussi in der Gazette des Beaux-Arts Bd. XXI. 2e Période p. 485 ss., A. de Lostalot ebd. Bd. XXVII. 2e Période p. 342 ss. (Claude Monet) u. E. Bazire, Manet, Paris 1884.

**) Die Charakteristik desselben auf S. 256 f. war bereits im Jahre 1882 geschrieben. Der Salon von 1883 hat aber erst die Bestrebungen der jungen naturalistischen Schule in ihrem ganzen Umfange gezeigt, so dass wir auf Bastien-Lepage noch einmal zurückkommen müssen.



Gepräge der französischen Kunst tragen, sind bei den Impressionisten in die Schule gegangen. Die Landschaft wird von ihnen mit gleicher Nachlässigkeit behandelt, in der Absicht freilich, damit die Figuren desto besser zur Geltung kommen. Sie werden von der gleichen Vorliebe für rohe Töne in Blau und Grün beherrscht und halten die Malerei en plein air, in freier Luft, für die einzige Methode, um wahr zu empfinden und richtig zu sehen. Endlich knüpfen auch die Naturalisten an Millet und Courbet an und zwar sowohl in ihrer Neigung zum Niedrigen und Gemeinen als in der Verbindung der Figuren mit der Landschaft, nur dass die Naturalisten in der äussersten Verfolgung ihres Princips die Gegenstände in derselben Grösse malen, in welcher sie sich, aus der Nähe betrachtet, ihrem Auge darbieten. Die Darstellung naturgrosser Figuren und in weiterer Consequenz naturgrosser Bäume und Kohlköpfe gehört zu den obersten Grundsätzen der naturalistischen Malerei.

Der Salon von 1883 zeigte, welchen grossen Anhang die neue Lehre in wenigen Jahren gefunden hatte. Wir legen daher das von ihm gelieferte Material unserer Charakteristik zu Grunde. Bastien-Lepage ist der gefeierte Bannerträger dieser Richtung, welche, soweit sie sich auf das bäuerliche Genre beschränkt, im wesentlichen auf der Existenzmalerei beruht. Diese Einseitigkeit suchen ihre Vertreter dadurch auszugleichen, dass sie den Mangel an stofflichem Reiz durch den malerischen Reiz ersetzen. Auch diese Absicht hat zur Wahl der naturgrossen Dimensionen beigetragen. Auf einer grossen Leinwandfläche kann man sowohl alle Raffinements der Palette und des Pinsels in unbeschränkter Ausführlichkeit zur Erscheinung gelangen lassen, als auch in Zeichnung und Modellirung mit der Natur wetteifern. Wenn es dem Maler nun gelungen ist, jede Runzel des Antlitzes, jede Falte der Haut, jede Rippe eines Kohlblattes mit scrupulöser Genauigkeit in seine Kopie zu übertragen, so haben wir im besten Falle eine Augenblicksphotographie nach der Natur vor uns. Eine Augenblicksphotographie, weil die Figuren, die Gruppen nicht nach künstlerischen Grundsätzen arrangirt und componirt sind, sondern weil dieselben so abgeschrieben wurden, wie sie eine zufällige Beobachtung erfasst hatte. Diese Malerei beschränkt sich demnach auf die Wiedergabe von individuellen Erscheinungen, welche grösstentheils allein vorgeführt oder, wenn es hoch kommt, durch ein gemeinsames Interesse verbunden oder, am seltensten, durch eine gemeinschaftliche Thätigkeit vereinigt werden. Bastien-Lepage macht eine Reise nach London. Was sieht er? Strassentypen und nichts als Strassentypen, welche er in Naturgrösse wiedergibt! Einen schlauen Burschen in rother Blouse, welcher als Kommissionär auf den öffentlichen Plätzen nach Aufträgen umherlungert,



und eine junge Blumenverkäuferin, auf deren blasses, welkes Antlitz das Laster seine Memoiren eingezeichnet hat! Die Virtuosität des Machwerks kann man diesen Bildern nicht abstreiten. Aber wenn man die technischen Kunststücke abzieht und diese ungebührlich grossen Leinwandflächen auf ihre Quintessenz zurückführt, so bleiben nichts übrig als Croquis aus dem Pariser und Londoner Leben, wie sie uns Géricault mit grösserer Schärfe der Charakteristik und mit tieferem Ernst, Gavarni mit grösserer Lebendigkeit und mit Humor, Cham mit mehr Witz und Geist vorgeführt haben. Der Humor insbesondere wird an grossen Darstellungen aus dem Bauernleben von Deutschen wie von Franzosen am schmerzlichsten vermisst. Für Millet war der Humor ein gänzlich unbekanntes Gebiet, und bei Courbet wurden die humoristischen Anläufe zu widerlichen Grimassen. Der Reichthum an Humor, über welchen die deutsche Genremalerei verfügt, bedingte in erster Linie ihren Erfolg bei dem französischen Publikum auf der Weltausstellung von 1878. Die Franzosen zeigten ein volles Verständniss für diesen Humor, aber ihre Künstler scheinen nicht die Organe zu besitzen, um ihn auf ihren Gebilden zum Ausdruck zu bringen.

Im Salon von 1883 erschien ein Gemälde von Bastien-Lepage »Die Liebe auf dem Dorfe«, auf welchem die Darstellung des Platten und Trivialen den Gipfel erreicht hatte. Ein Bauernbursche steht an einem Bretterzaune, welcher zwei Gehöfte von einander trennt. Er stützt seinen rechten Ellenbogen auf einen Zaunpfahl und spielt verlegen mit seinen Fingern. Vermuthlich zählt er an denselben die Vortheile auf, die sich aus seiner Verbindung mit einem jenseits des Zaunes stehenden Mädchen, welchem er kurz vorher eine Erklärung gemacht zu haben scheint, für beide Theile ergeben würden. Die Köpfe — das Gesicht des Mädchens ist nur im verlorenen Profil zu sehen — sind zwar in breiten Flächen, aber doch mit grosser Sorgfalt herausmodellirt. Sie sind sogar beinahe platt behandelt, etwa wie bemalte Faiencen. Bei den Stoffen der Kleider und Schuhe ist schon ein mehr summarisches Verfahren eingetreten, welches in Bezug auf die landschaftliche Umgebung, das Beiwerk, den Hintergrund und die Ferne vollends einer ganz skizzenhaften, rohen Behandlung Platz macht. Da die Luftperspective für die Anhänger dieser Richtung nicht existirt, so erreichen sie nur durch eine rücksichtslose Aufopferung des Beiwerks, dass ihre Figuren zu einer einigermaafsen plastischen Wirkung gelangen. Zwischen den lebensgrossen Figuren und ihrer Umgebung, Bäumen, Pflanzen, Häusern und dergl. ergiebt sich, ganz wie auf den Bildern Manets, ein empfindliches Missverhältniss. Bei dem Mangel an Luftperspective rücken die Häuser den



Figuren so sehr auf den Leib, dass jene als zu klein erscheinen. So geht trotz der subtilsten Abschreiberei der Natur das ganze naturalistische Exempel in die Brüche. Gleichwohl bleibt bei dem Streben nach möglichster Wahrheit die Wirkung dieser grossen Bilder aus dem Landleben nicht aus. Aber man darf billig fragen, ob nicht dieselbe Wirkung ohne diesen erstaunlichen Aufwand von Beobachtungen und Detailstudien mit Hülfe der mechanisch arbeitenden Photographie erreicht werden kann, zumal die meisten dieser Künstler jeden seelischen oder geistigen Reflex in den Köpfen ihrer Figuren geflissentlich unterdrücken.

Was neben dem Reiz der Form allen Bildern dieser Gruppe fehlt, ist das dramatische Interesse. Wenn Frauen den Kohl für die Suppe im Gemüsegarten pflücken oder die Wäsche zum Bleichen auf den Rasen legen, wird Niemand in sonderliche Erregung darüber gerathen. Léon *Lhermitte*, welcher an Energie des Ausdrucks Bastien-Lepage übertrifft, malt einen Schnitter, der in seiner Arbeit innehält, um sich den Schweiss von der Stirne zu wischen. Vor ihm kniet eine Frau, beschäftigt, Garben zusammenzubinden, und im Hintergrunde sieht man noch zwei Gestalten bei dem gleichen Tagwerke. Alles in Naturgrösse, der lange Bauer in der Mitte, seine mächtige Sense und das Getreidefeld, und alles in einem ganz lichten, blonden Tone gehalten, welcher hier zwar durch die blendende Sonne des Hochsommers bedingt ist, der aber im allgemeinen zu den Eigenthümlichkeiten der naturalistischen Schule gehört. Einer ihrer Maler, Leon *Tanzi*, hat sogar ihre Parole »En plein air, in freier Luft!« auf einem Bilde unter diesem Titel veranschaulicht, indem er auf demselben einen Maler darstellte, welcher auf einem Hofe nach dem lebenden Modelle malt. Ein anderes Gemälde von Lhermitte, eine Gesellschaft von Erntearbeitern, welcher auf dem Hofe einer Meierei ihr Tagelohn ausgezahlt wird, hat bereits Eingang in den Luxembourg gefunden, womit diese neue Richtung in der Malerei gewissermaafsen eine officielle Anerkennung und Aufmunterung erhalten hat.

Aus der Zahl ihrer übrigen Anhänger heben wir nur diejenigen hervor, die sich im Salon von 1883, dem ersten Massenerfolge der neuen Schule, hervorgethan haben. Nächst Bastien-Lepage und Lhermitte sind besonders *Laugée* der Aeltere, der schon erheblich früher als jene beiden diese Bahn betreten hat, der aber auch noch nach Anmuth und Schönheit strebt, *Laugée* der Jüngere, Maurice *Leloir*, Henri *Lerolle* und Aimé *Perret* zu nennen, in zweiter Linie J. P. *Meslé*, Madame *Nicolas*, *Péarce*, *Bordes*, *Gotch*, *Goeneutte*, *Hawkins*, *Haquette*, Madame *Breton-Dumont*, Julien *Dupré* und *Priou*. Jean Charles *Cazin*, welchen man gleichfalls dieser Gruppe beizählen darf, hat sich na-



mentlich für seine biblischen Gemälde noch Elemente von Puvis de Chavannes angeeignet.

Einige dieser Naturalisten hängen durch ihr Schulverhältniss mit Bonnat, Laurens und Vollon zusammen, welche sich ihrerseits wieder unter dem Einfluss der spanischen Naturalisten des 17. Jahrhunderts entwickelt haben. Neben Vollon waren es in der Mitte der sechziger Jahre Carolus *Duran* und ein Jahrzehnt früher Alexander *Antigna* gewesen, welche Genrebilder aus dem niedrigen Volksleben mit lebensgrossen Figuren in durchaus realistischem Sinne, aber in einer tiefen ernsten Tonart malten. Antigna (1818—1878), ein Schüler von Delaroche, cultivirte anfangs das Sittenbild sogar in der Absicht, die Nachtseiten des menschlichen Daseins zu schildern, wenngleich es ihm nicht um einen sozialistischen Protest oder um eine Anklage gegen die menschliche Gesellschaft im Geschmacke Courbets zu thun war. Er folgte wohl nur der Neigung seines Meisters, Unglücksfälle, Katastrophen und die Widerwärtigkeiten darzustellen, mit welchen der Mensch zu kämpfen hat, ohne sie überwinden zu können. So sah man auf dem ersten Bilde, welches seinen Namen bekannt machte, in eine ärmliche Dachstube hinein. Die Kinder flüchten sich entsetzt in die Arme und auf den Schooss der Mutter, weil draussen ein Gewitter tobt und ein dicht an dem Fenster vorüberfahrender Blitz grell das Gemach beleuchtet (1848). Auf einem zweiten Bilde (1850, im Luxembourg) werden die Bewohner einer Dachstube von einem plötzlich ausgebrochenen Brande überrascht und raffen in ihrer Angst zusammen, was ihnen in die Hände fällt. Nach der Feuersnoth stellte er auf einem dritten Bilde die Wassersnoth dar: eine Bauernfamilie auf dem Dache ihrer Hütte, welche von den reissenden Fluthen des angeschwollenen Stromes umtobt wird. Innerhalb dieses Stoffgebietes bewegte sich Antigna eine Zeitlang fort, bis er das Tragische allmälig zum Sentimentalen herabstimmte und endlich auch an heiteren Szenen und an Darstellungen weiblicher Schönheit Gefallen fand, ohne jedoch seine ersten Erfolge wieder zu erreichen. Carolus Duran, geb. 4. Juli 1837 in Lille, bildete sich in seiner Vaterstadt bei einem wenig bekannten Maler Namens Souchon aus, dessen Stärke vornehmlich in Kopieen nach alten Meistern bestand. Sein Schüler folgte ihm auf diesem Wege, und als er nach Paris ging, fand er an der Mona Lisa von Leonardo da Vinci in der Salle carrée des Louvre ein solches Gefallen, dass er sie mehrere Male kopirte. Bei diesen Arbeiten mag er die feste, wie gemeisselt erscheinende Modellirung gelernt haben, welche für seine eigenen Bilder, namentlich für die Portraits charakteristisch ist. Neben Leonardo interessirten ihn vorzugsweise die Spanier und von ihnen wiederum am meisten Velasquez.



Im Jahre 1861 ging er mit einem Stipendium seiner Vaterstadt nach Rom, wo er sich aber nicht in das Studium der classischen Meister, sondern in das römische Volksleben versenkte. Seiner Erstlingsarbeit, dem »Abendgebet im Kloster San Francesco in Subiaco« (1863) folgte 1865 der »Ermordete«, auf welchem in der realistischen Darstellung ein energisches Pathos zur Erscheinung kam. Der Leichnam ist in der Campagna gefunden worden; barmherzige Brüder haben ihn auf eine Bahre gehoben und bringen ihn den Seinigen, welche den Ermordeten umringen, indem sie ihren Empfindungen lebhaften Ausdruck geben. Dieser »Ermordete« brachte ihm eine Medaille ein. Nach seiner Rückkehr begann er jedoch, wie sein grosses Vorbild Velasquez, sich mit besonderer Vorliebe dem Portraitfach zu widmen und, indem er schrankenlos allen Launen der Mode huldigte, gewann er bald eine solche Beliebtheit auf diesem Gebiete, dass er der bevorzugte Maler der vornehmen oder vielmehr jener Welt wurde, welche sich in den grössten Extravaganzen, in den schreiendsten Disharmonieen der Farbe gefällt. Er opferte jedoch seiner Stellung als Modemaler keineswegs seine energische, fast brutale Ausdrucksweise. Seine Modellirung ist hart, sein Fleischton hat sogar etwas metallenes, und in den Roben und dem ganzen Aufputz der weiblichen Toilette sind die Farbentöne ganz schroff und unverschmolzen neben einander gesetzt. Aber diese Absonderlichkeiten des Pinsels behagten gerade der blasirten Gesellschaft, welche der eleganten Portraits eines Cabanel, Dubufe, Hébert u. s. w. müde geworden war. Seine Frauenbildnisse präsentiren sich gewöhnlich in ganzer naturgrosser Figur, damit die Freude am Toilettenluxus vollauf befriedigt werden kann. Mit den grellen Farben der Toilette contrastirt meist ein ebenso greller blauer, grüner oder rother Hintergrund. Bisweilen ist die Farbencombination, wie z. B. bei dem »Enfant bleu« (dem »Knaben in Blau«) eine solche, dass die Hauptfarbe des Kleides im Hintergrunde wiederkehrt. Die Behandlung im Einzelnen ist eine decorative, fast rohe. Ein wirklich vornehmes Wesen tragen Durans Figuren niemals zur Schau; indessen sind sie sprechende Abbilder des Lebens, und dieser Vorzug hat den Künstler, der grosse Verwandtschaft mit Courbet und Manet besitzt, nur dass er klug genug ist, der Herrscherin Mode alle nur erdenklichen Concessionen zu machen, zu dem fashionabelsten Portraitmaler von Paris erhoben. Einige seiner Bildnisse, wie die »Dame mit dem Handschuh« (1869) und die »Dame mit dem Hunde« (1870) sind sogar in öffentliche Sammlungen (Galerie des Luxembourg und Museum von Lille) übergegangen, und im Jahre 1879 erhielt er für ein Damenbildniss die Ehrenmedaille des Salons.



Auf die Dauer fand Carolus Duran jedoch in der Portraitmalerei allein keine Befriedigung. Wie seine grossen classischen Vorbilder, zu denen sich mit der Zeit auch Paul Veronese gesellte, wollte auch er in der Historienmalerei und in der Malerei der Nackten glänzen, weil er bestrebt war, sich nicht bloss als tüchtigen Maler, sondern als guten Zeichner zu erweisen, worauf der Ehrgeiz aller französischen Künstler zielt. Bald nach dem Kriege begann er an einer Personifikation des herabfallenden Thaus durch eine nackte, weibliche, in der Luft schwebende Gestalt zu malen. Wie Jules Clarétie erzählt, befolgte der entschlossene Naturalist dabei die Methode der Impressionisten. Er arbeitete an seinem Gemälde während des Sommers in Fontainebleau im Freien, damit die Wiedergabe des Lichts in keiner Weise durch die Gewöhnung, im Atelier bei geschlossener Beleuchtung zu sehen, beeinflusst würde. Als der Winter kam und ihm das Malen im Freien unmöglich wurde, liess er, zum Schutze seines Modells und damit das Licht von allen Seiten freien Zutritt fände, ein Glashaus erbauen, in welchem er das Bild vollendete. In demselben Glashause malte er die »Badenden«, welche im Salon von 1875 erschienen, nachdem er die Landschaft im Freien fertig gemacht hatte. Zuvor hatte er noch die »Versuchung einer Heiligen« gemalt, welche vor einer sinnlichen Vision zu einem Cruzifixe flüchtet. Auch auf diesen Bildern kam er nicht über eine decorative Wirkung hinaus, die durch seine frische, wenn auch rohe Farbe unterstützt wurde. Die Bethätigung seines Talents nach dieser Richtung veranlasste die Regierung jedoch, ihm den Auftrag zu einem grossen Plafond für einen der Säle des Luxembourgmuseums zu geben, auf welchem eine Apotheose der Maria von Medicis, der Erbauerin des Palastes, dargestellt werden sollte. Diese Arbeit wurde im Salon von 1878 unter dem Titel Gloria Mariae Medicis ausgestellt, entsprach aber nicht den Hoffnungen, welche man auf Durans Begabung gesetzt hatte. Die Composition der um den Thron der Königin gruppirten, stehenden und schwebenden allegorischen Figuren ist wirr und unverständlich. Vor allem macht sich aber der vollständige Mangel an Phantasie zum Schaden des Gesammteindrucks fühlbar. Veronese und Rubens, an welche Duran vornehmlich dachte, wussten solche Darstellungen denn doch mit einem ganz anderen Leben zu erfüllen und ihnen dadurch den frostigen Charakter zu nehmen. Der Künstler liess sich indessen durch diesen Misserfolg nicht abhalten, die Malerei grossen Stils weiter zu cultiviren. Der Salon von 1882 brachte eine umfangreiche »Grablegung Christi«, welche den Moment schilderte, wo Johannes, der von der Madonna und Maria Magdalena unterstützt im Begriff steht, den Leichnam des Heilandes der Welt mit einem grossen Badeschwamm zu



waschen, in seinem Vorhaben innehält und, in schmerzliches Nachdenken versunken, starr vor sich hinblickt. Es kam dem Künstler seiner ganzen Tendenz nach nicht darauf an, eine religiöse Empfindung wachzurufen, sondern der nackte Leichnam Christi war ihm nur der Mittelpunkt einer coloristischen Studie, die sich wiederum an Paul Veronese anlehnte. Für die Noblesse des letzteren scheint Duran jedoch kein Verständniss zu haben; seine Typen sind überaus vulgär, und der Körper des Erlösers ist ein gewöhnlicher Akt, welcher in keinem Zuge geadelt ist. Einen etwas vornehmeren Eindruck machte die »Vision« im Salon von 1883 welche ein Seitenstück zu jener frühern »Vision einer Heiligen« bildet, indem hier ein greiser Einsiedler zu seinem Entsetzen gewahr wird, dass der gekreuzigte Heiland, vor welchem er in felsiger Einöde kniet, sich in ein nacktes schönes Weib mit langen rothblonden Haaren verwandelt hat, welches Rosen streuend auf den Aermsten zuschwebt. Wie wenig ernst es dem Maler mit diesen religiösen Darstellungen ist, beweist der Umstand, dass er die weibliche Figur genau in derselben Stellung, wie sie auf dieser »Versuchung des heiligen Eremiten« vorkommt, zuvor allein gemalt und ihr den Titel »Morgendämmerung« gegeben hatte. Erst später kam ihm der Gedanke, dieser Figur durch einen pikanten Contrast noch einen stärkeren Reiz zu verleihen. Duran hat sich seine Stellung vornehmlich durch seinen kecken Naturalismus und durch seine robuste Ausdrucksweise gemacht. Als Colorist steht er weit hinter Antoine *Vollon* (geb. 1833 zu Lyon) zurück, der zwar auch von naturalistischen Tendenzen beherrscht wird, der aber in seiner erstaunlichen Beherrschung der Farbe und in seinem mit höchstem Raffinement ausgebildeten Geschmack für die Feinheiten des Colorits ein idealisirendes Moment mitbringt. Vollon ist ein Autodidakt, welcher nur kurze Zeit die Akademie seiner Vaterstadt besuchte und sich dann als Lithograph und Schildermaler mühsam durchschlug, bis ihn die »Stillleben«, welche er nebenher malte, in weiteren Kreisen bekannt machten. 1864 stellte er zum ersten Male im Pariser Salon aus, im folgenden Jahre erhielt er bereits eine Medaille, und dann stieg er schnell von Stufe zu Stufe bis zum Offizier der Ehrenlegion. Vollon hat auch Landschaften, namentlich holländische Kanalansichten, und Figurenbilder gemalt; aber in erster Linie ist er doch Stilllebenmaler. Als solcher umfasst er das ganze Genre in allen seinen Spezialitäten. Er malt todte Seefische wie Abraham van Beijeren, Weintrauben und Krystallpokale wie Davidsz de Heem, todtes Wild wie Frans Snyders; er malt ein abgezogenes Schwein, wie Rembrandt ein gehäutetes Rind, er malt frisch gepflückte Blumen, zarte Gemüse, kupferne Kessel und mit besonderer Vorliebe Waffen und Rüstungen. Ein solches



Waffenstück kam 1875 in die Galerie des Luxembourg, und 1878 erwarb ihm ein zweites, der »Helm Heinrich II.« aus dem Artilleriemuseum, das Offizierskreuz der Ehrenlegion. Obwohl er sich nicht auf ängstliche Detailmalerei einlässt, sondern mit breiten, saftigen Strichen malt, weiss er den Glanz des dunkelgefärbten Stahls, das Blitzen der Vergoldung mit so wunderbarer Treue wiederzugeben, dass man wirkliche Gegenstände vor sich zu haben glaubt. Er ist der grösste Virtuose des Colorits, welchen Frankreich gegenwärtig besitzt und, da ihn sein Genre unablässig auf ein unbefangenes, eingehendes Naturstudium treibt, zugleich von allen Unarten, Unwahrheiten und Extravaganzen frei, an welchen fast die gesammte moderne französische Schule leidet. In vollstem Gegensatz zu dem auf grosse Wirkungen ausgehenden Vollon steht Blaise *Desgoffe*, ein Schüler von Flandrin und Bouguereau (geb. 1838), welcher den Schein der Natürlichkeit durch die peinlichste Detailmalerei zu erreichen sucht und so ängstlich seinen Modellen folgt, dass er in den Werken der Kleinkunst aus Gold, Silber oder edlen Steinen, welche er meist zu Gegenständen seiner zierlichen, auf Holz gemalten Bilder macht, jeden Reflex, jeden Strahl, jedes Zittern des Lichts wiedergiebt, ohne nach einer malerischen Gesammtwirkung zu streben. Wie seine im Jahre 1859 gemalte »Amethystvase« aus dem sechszehnten Jahrhundert (in der Galerie des Luxembourg) beweist, hatte er sich schon frühzeitig eine ausserordentliche technische Fertigkeit erworben. Seine Nachbildungen von Bronzen, Bergkrystallvasen, Juwelierarbeiten, Emaillen, Waffen u. s. w., die meist eine historische Bedeutung haben und bisweilen zu einem grösseren Ensemble vereinigt sind, haben aber mehr einen archäologischen, als einen künstlerischen Reiz und sind, von rein malerischem Gesichtspunkte betrachtet, blosse Virtuosenkunststücke. Eine vermittelnde Richtung zwischen Vollon und Desgoffe nimmt Philipp *Rousseau* (geb. 1808) ein, der ältere Bruder des Landschaftsmalers, welcher noch aus der Schule des Baron Gros stammt, aber als Colorist mit seiner Zeit so rüstig vorwärts geschritten ist, dass der hohe Siebenziger heute noch zu den ausgezeichnetsten Malern der französischen Schule gehört. Bis in die vierziger Jahre hatte er im Anschluss an Bertin Landschaften gemalt und sich dann erst dem Stillleben gewidmet, welches er gewöhnlich mit Thieren in Verbindung brachte, so dass dadurch bisweilen die Moral einer Fabel illustrirt wurde oder doch eine humoristische Pointe herauskam. Die Luxembourggalerie besitzt z. B. die Mahlzeit einer Katze und ihrer Jungen, welche durch die Dazwischenkunft eines Hundes eine unliebsame Unterbrechung erfährt. »Die Feldmaus und die Hausmaus«, welche sich an den Speisen einer reich besetzten Tafel gütlich thun, sind



aus einer Fabel Lafontaines bekannt. Auf einem dritten Bilde sind mehrere Hunde dargestellt, welche sich auf die Reste eines üppigen Mahles stürzen. Daneben malte er auch Thierstücke, wie die »schlafenden Schwäne am Rande eines Bassins« und das »Blumen fressende Reh« im Luxembourg, den »Affen als Paukenschläger«, den »Affen als Photographen«. Während diese Bilder so breit und kräftig gemalt waren, dass sie, aus der Nähe betrachtet, fast roh erschienen, wählte er für die Stillleben im eigentlichen Sinne, welche er seit dem Ende der sechsziger Jahre ausschliesslich malt, eine feinere Färbung, die ein intimeres Verhältniss zu dem dargestellten Gegenstande zur Voraussetzung hat. Diese Bilder, welche die Freuden der Tafel, Obst und Blumen, Austern, Käse, Salat, Spargel und ähnliche gute Dinge vorführen, sind auch in kleinem Maassftabe gehalten. In der Delicatesse der Färbung wetteifern sie mit den saftigsten Bildern Vollons, während sie in Bezug auf Naturwahrheit hinter Blaise Desgoffe nicht zurückbleiben. Was sie aber besonders auszeichnet, ist der Reichthum des farbigen Scheins und die feine Harmonie des Tons, welche das Auge mit Entzücken füllt.

Philipp Rousseau führt uns auf seinen Bruder Theodor und die mit ihm geistig verwandten Landschaftsmaler, deren Charakteristik noch fehlt, bevor wir die Schilderung der modernen Malerei Frankreichs zum Abschluss bringen können. Wir haben im Laufe unserer Darstellung gesehen, wie die Landschaftsmaler wiederholt als Pioniere auftraten, um die Bahn für eine grosse Bewegung vorzubereiten. Im Anschluss an die Engländer Bonington und Constable, welche sich nach den Niederländern gebildet und jetzt auch als die Lehrer der modernen Landschaftsmalerei Frankreichs im Louvre einen Platz gefunden haben, leitete Paul Huet die romantische Reaction gegen die akademisch-classische Landschaft ein, wie es Eugen Delacroix gegen die Historienmalerei der Davidschen Schule that. Ihm schloss sich theils mit Bewusstsein, theils ohne es zu wissen, eine Anzahl von begeisterten Jüngern an. Dann traten in Flers und Cabat die Vermittler zwischen der classischen und der romantischen Richtung auf, welche fast zu gleicher Zeit auf dem Gebiete der grossen Malerei in Delaroche einen Gleichstrebenden fanden. Aber ihr ausgleichender Einfluss hielt nicht lange an. Die elementare Gewalt, welche in den jungen Naturalisten steckte, brach sich trotz des Drucks und der systematischen Tyrannei von Seiten der Akademie dennoch Bahn, und Diaz, Corot, Rousseau, Dupré, Troyon und andere feierten ihre Triumphe, deren Blüthezeit ungefähr in die Zeit von 1850—1870 fällt. In der Mitte dieses Zeitraums erhoben sich aber wieder andere Elemente, welche den ursprünglich realistischen Standpunkt der Romantiker noch weiter ver-



schoben. In Courbet und den impressionistischen Landschaftsmalern haben wir bereits die Vertreter dieser Richtung zum grösseren Theile kennen gelernt. Die neueste Landschaftsmalerei huldigt wiederum, als ob auch in der Kunst gewisse Naturgesetze wirksam wären, gemässigteren Tendenzen. Aber auch ihnen gegenüber erscheint Rousseau als ein Romantiker, nur dass sich heute der frühere, mit diesem Wort verbunden gewesene, revolutionäre Sinn verloren hat und der rein poetische zurückgeblieben ist.

Theodor *Rousseau* wurde am 15. April 1812 zu Paris als der Sohn eines Schneiders geboren*). Inmitten der hohen Häuser und der engen Strassen, in welchen seine Jugend verfloss, entwickelte sich sein künstlerisches Gefühl und seine leidenschaftliche Liebe zur Natur gleichwohl so frühzeitig, dass er schon als zwölfjähriger Knabe einen Band des Gil Blas illustrirte. Im Alter von dreizehn Jahren machte er einen Ausflug nach dem Jura, wo die Heimath seines Vaters war, und brachte von demselben ein kleines Skizzenbuch mit Landschaften mit. Ein Oheim, welcher im Atelier Davids gelernt hatte, erkannte aus diesen Zeichnungen die ursprüngliche Begabung des Knaben und brachte ihn zu dem Landschaftsmaler Rémond, welcher ihn seine Studien kopiren liess. Bald hatte er darin eine solche Fertigkeit erlangt, dass man die Kopieen von den Originalen nicht unterscheiden konnte. Aus dieser ersten Lehrzeit stammt nach Rousseaus eigener Versicherung eine Ansicht des alten Telegraphenthurms auf dem Montmartre, welche bereits ein so bedeutendes technisches Geschick, eine so gewandte Pinselführung zeigt, dass Philipp Burty nicht geneigt ist, diese Studie für die Arbeit eines vierzehnjährigen Knaben zu halten. Im Jahr 1828 trat Rousseau in das Atelier von Guillon-Lethière, einem Gesinnungsgenossen Davids, ein, welcher damals eines bedeutenden Rufes als Lehrer genoss. Hier musste der junge Künstler nach Gipsabgüssen und lebenden Modellen im Geschmack der Antike zeichnen; aber Lethière war nicht so tyrannisch wie David. Rousseau durfte daneben auch seine eigenen Wege gehen und machte theils Studien nach der Natur in der näheren und weiteren Umgebung von Paris, in Moret, im Thale von Chevreuse und im Walde von Compiègne, theils kopirte er im Louvre die Thiere auf den Bildern von Van de Velde und Karel Dujardin oder die sonnigen Landschaften

*) Philipp Burty in der Gazette des Beaux-Arts Bd. XXIV. p. 305—325. — A. Teichlein in der Zeitschrift für bildende Kunst Bd. III. (1868), S. 286 ff. — Alfred Sensier, Souvenirs de Théodore Rousseau, Paris 1872. — Ch. Blanc, Les arstites de mon temps, Paris 1876, p. 436 ss. — E. Chesneau, Peintres et statuaires romantiques, Paris 1880 p. 273—280.



Claude Lorrains. Um diese Zeit ergriff die romantische Bewegung, welche in ihrem inneren Kern eine Rückkehr zur Natur bedeutete, alle jüngeren Künstler, und auch Theodor Rousseau folgte den Fahnen, welche Géricault, Delacroix, Paul Huet und andere entfaltet hatten. Auf Studienreisen nach der Auvergne und der Normandie, welche er während der Jahre 1830 bis 1832 unternahm — 1831 hatte er das Atelier von Lethière verlassen —, befestigte sich noch sein Naturgefühl. In letzterem Jahre stellte er auch zum ersten Male im Salon aus. Es war eine Landschaft aus der Auvergne, der 1833 ein »Blick von der Küste bei Granville« folgte. Während dieses Jahres machte er seine ersten Ausflüge nach dem Walde von Fontainebleau, dessen Reize damals noch völlig unbekannt waren und der später sein beständiger Aufenthaltsort werden sollte. Schon damals entstanden mehrere seiner besten Bilder, wie die »Ansicht des Beckens von Paris und des Seinelaufs«, das »Thal von Bas-Meudon und die Insel Séguin« und der »Hochwald von Compiègne«. Für ein Bild im Salon von 1834, dessen Motiv ebenfalls dem Walde von Compiègne entlehnt war, erhielt er eine Medaille dritter Klasse und in dem jungen Herzog von Orleans fand er sogar, wahrscheinlich auf Veranlassung Ary Scheffers, einen Käufer desselben. Rousseau konnte also mit guten Hoffnungen in die Zukunft blicken und er unternahm, um sein Studienfeld zu erweitern, eine Reise nach dem Jura. Eine Frucht derselben, der »Abstieg von Kühen im oberen Jura«, und ein zweites Bild, welches er in der Vendée gemalt katte, eine »Kastanienallee«, waren für den Salon von 1835 bestimmt. Da traf ihn der völlig unerwartete Schlag, dass die Jury diese Bilder zurückwies. Die Akademiker kämpften damals mit jener Erbitterung, welche die Sorge um die bedrohte Existenz einflösst, gegen die mit immer lebhafterem Ungestüm vorrückenden Romantiker, und diesem Kampfe fiel auch Rousseau zum Opfer, der in ihren Reihen focht. Bis zum Jahre 1848 wurden seine Bilder ohne Ausnahme aus dem Salon ausgeschlossen, und wenn dieser Umstand ihn auch in schwere Verlegenheiten brachte, weil die Käufer seine Bilder nicht zu sehen bekamen, so litt doch sein Ruhm unter dieser Ausschliessung nicht. Die Kritiker der romantischen Schule nahmen sich seiner mit derselben Wärme an, mit welcher sie später, wie wir oben gesehen haben, den Bauernmaler Millet über sein Elend zu trösten suchten. Gustav Planche, der literarische Vorkämpfer der künstlerischen »Bohème«, trat frühzeitig für Rousseau und die von ihm vertretene oder eigentlich eröffnete, naturalistische Richtung ein. Bald schlossen sich ihm Th. Thoré (W. Bürger) und Theophil Gautier an, und so wurde Rousseau auf literarischem Wege ein berühmter Mann, während er seine Bilder für



Schleuderpreise verkaufen musste. Charles Clément hat daher nicht Unrecht, wenn er in seiner Studie über »die französischen Landschaftsmaler« zu verstehen gibt, dass Rousseau einen Theil seines Ruhms der Jury verdankt, die ihn so hartnäckig verfolgte*). Bevor Rousseau bekannt war, hatte er schon einen grossen Ruf erlangt. Man fragte einander: »Haben Sie Bilder von Herrn Rousseau gesehen?« — »Nein!« — »Ich auch nicht! Aber sie sind wunderbar! Die Jury weist sie zurück. Diese Jury — (na, Sie wissen!) Herr Rousseau ist der grösste Maler unserer Zeit.«

Jenen »Abstieg der Kühe«, den die Jury zurückgewiesen hatte, kaufte Ary Scheffer für tausend Francs und stellte ihn in seinem Salon aus, nach welchem alles, was damals zur romantischen Schule in der Kunst und in der Literatur gehörte, Delacroix, George Sand und viele andere, wallfahrteten, um zu Gunsten des Zurückgewiesenen zu demonstriren. Dieser liess sich durch sein Missgeschick von seiner einmal eingeschlagenen Richtung nicht abwendig machen, und seine ursprüngliche Kraft kam nur noch stärker zum Ausdruck. Im Verein mit Jules Dupré, welcher damals sein Ateliergenosse war, machte er eine Reise nach Berry und den Landes, und aus diesen sumpfigen Küstengegenden des Ozeans holte er einige seiner schönsten Motive. Jene Zeit, in welcher er mit dem Widerstande der Salon-Jury zu kämpfen hatte, war überhaupt die ergebnissreichste seiner künstlerischen Thätigkeit. Im Anfang der vierziger Jahre entstand jenes unter dem Namen »La mare« (die Lache) bekannte Bild, welches Rousseaus künstlerische Eigenart in vollem Umfange charakterisirt**). Sein Lieblingsbaum war die Eiche, und eine gewaltige, breitästige, uralte Eiche nimmt auch das Centrum des Mittelgrundes auf diesem Gemälde ein. Vor derselben erstreckt sich ein kleiner Sumpf, in dessen trüber Oberfläche der graue, glanzlose Himmel einen matten Widerschein findet. Im Hintergrunde links sieht man eine Allee von Bäumen, rechts ein kleines Gebüsch und einen Baumstumpf, von welchem sich noch ein kahler Ast emporstreckt. Das leicht gewellte, mit Riedgras bewachsene Vorterrain ist in Schatten gelegt; Rousseau bedurfte aber dieses schon von den alten Niederländern angewendeten Kunstgriffes nicht, um die verschiedenen Pläne in seinen Landschaften von einander zu scheiden und dieselben gegen den Vordergrund zurücktreten zu lassen. In der überaus feinen Abstufung dieser Pläne vom

*) Charles Clément, Etudes sur les Beaux-Arts en France, Paris 1869 p. 354.

**) Diese Landschaft wurde 1861 für 2000 Frcs. und 1883 auf der Versteigerung der Sammlung Narischkine für 20200 Frcs. verkauft.



Augenpunkte bis zum Horizonte hatte Rousseau, Dank seinen unablässigen Naturstudien, eine ausserordentliche Virtuosität erlangt, welche ihm gestattete, mit den geringsten Mitteln die grössten Wirkungen zu erzielen. In den Naturausschnitt, welchen er zum Motive eines Bildes wählte, versenkte er sich so tief, dass er jeder Erdwelle, jedem Grashalme, jedem Blatte sein individuelles Dasein ablauschte. Das Blitzen des Sonnenlichts auf der stagnirenden Wasserfläche, das Funkeln der Thautropfen auf den Spitzen der Gräser, das Schweben der Luft in der Ferne, wenn die Sonne untergeht — diese und ähnliche flüchtige Erscheinungen weiss er mit so sicherer Hand und mit so feiner Empfindung festzuhalten, dass er selbst den unscheinbarsten Gegenden einen poetischen Reiz verleiht. Es kam sogar häufig vor, dass Rousseau mit Absicht ein vollkommen reizloses und armseliges Motiv wählte, um die Kraft seiner Stimmung, welche er in dasselbe hineintrug, desto stärker wirken zu lassen. Dieses innige Verhältniss, in welches Rousseau und die Geistesverwandten zur Natur traten, giebt ihren Landschaften ein ganz bestimmtes, subjectives Gepräge, und man hat daher für die Vertreter dieser Richtung die Bezeichnung als »Meister des Paysage intime« gefunden. In der Wiedergabe des Gesehenen verfährt Rousseau mit strengster Objectivität. Er mildert nichts, er verschönt keinen Zug und schreckt auch vor keinem Wagniss zurück. Er sucht die flüchtigsten Erscheinungen der Atmosphäre in dem Flimmern der Luft, in dem Vorüberziehen der Wolken festzuhalten; aber stets giebt die Stimmung seiner Seele auch den Grundcharakter seines Gemäldes an. In der Landschaft selbst fesselten ihn besonders diejenigen Objecte, welche keinem Wechel unterworfen sind: mit Moos bewachsene Felsen, hundertjährige Eichen, Sümpfe und stehende Gewässer. Leben und Bewegung erhalten seine Landschaften erst durch den Himmel, der, wie bei Fromentin, gewöhnlich zwei Dritttheile der Bildfläche einnimmt. »Durch den Himmel, sagt Chesneau, ruft er die Wunder seiner Färbung hervor. Der Himmel gibt uns auf seinen Gemälden durch die Beleuchtung die Stunde des Tages an und durch die Beleuchtung desselben erfahren wir auch die Jahreszeit. Es muss aber bemerkt werden, dass Rousseau aus Instinkt, aus Neigung oder Laune meist die hohe Jahres- und Tageszeit wählt, den Mittag und den Sommer, oft auch die sich neigende Tages- und Jahreszeit, den Herbst und den Sonnenuntergang.«

Das Jahr 1848 brachte mit einem Schlage eine Veränderung in Rousseaus Stellung zur Oeffentlichkeit. Er, dem länger als ein Jahrzehnt die Thüren des Salons verschlossen gewesen waren, wurde neben anderen Romantikern, wie Delacroix und Ary Scheffer, zum Mitglied der Jury gewählt, welche über die Aufnahme von Bildern in den Salon zu ent-



scheiden hatte. Ferner ertheilte der Minister Ledru-Rollin ihm und Dupré einen Staatsauftrag für die damals beträchtliche Summe von viertausend Francs. Wenn es auch mit dieser neuen Herrlichkeit bald zu Ende ging, so war doch Rousseaus offizielle Stellung fortan gesichert. Nach den Umwälzungen der Junitage von 1848 zog sich Rousseau ganz nach Barbizon, und hier wohnte er, in stetem Zusammenhange mit seinem geliebten Walde von Fontainebleau, bis zu seinem Lebensende. Der Salon von 1849, in welchem er die »Avenue de l'Isle-Adam«, die »Waldlisiere« und eine Herbstlandschaft ausstellte, brachte ihm eine Medaille erster Klasse und eine andere Medaille im Werthe von tausend Francs. Aber in diesem Salon musste Rousseau zugleich erfahren, dass er mehr dem Namen als seinen Bestrebungen nach bekannt war, und dass das Publikum immer noch nicht diejenige Reife erlangt hatte, um die volle Wahrheit an Stelle der stilisirten Unwahrheit und Unnatur der Akademiker ruhig hinnehmen zu können. »Wir erinnern uns, erzählt Charles Blanc, dass Rousseau im Salon von 1849 ein Waldinneres ausgestellt hatte, welches ganz grün gehalten war, aber in jenem heitern, jungen und lichten Grün, welches dem Auge schmeichelt und die Sinne entzückt: einige weisse oder rostbraune Kühe weideten da in der Lichtung; andere käuten wieder, träge auf das keimende Gras gestreckt. Diese Landschaft erregte Aergerniss. Man hätte meinen sollen, dass das erste Grün des Frühlings für die Augen der Pariser etwas verletzendes hatte. (Heute schwärmt alle Welt für dieses lichte Grün.) Unsere Landschaftsmaler hatten das Publikum derartig an die rothen Bäume, an die schmutzggrünen Rasen gewöhnt, dass jede andere Farbe in der Landschaft unpassend erschien. Die Farben des Herbstes waren allein anständig, und wenn Jemand es wagte, sich von denselben zu entfernen, so verfehlte der Philister nicht, »Spinat!« zu rufen, um für einen Kenner zu gelten. Man hatte sozusagen die Landschaft »fructidorisirt« *). Rousseau erwarb sich also das Verdienst, den Frühling in seine Rechte wieder einzusetzen, die hellblonde Natur ebenso gut wie die brünette zu malen, die feuchten, sanften und frischen Landschaften des Berri ebenso gut wiederzugeben, wie die rauhen Felsen des Waldes von Fontainebleau, mit demselben Glück ausgetrocknetes Feld und freundliche Wege mit Säumen von frischem Grün, die spriessenden und die fallenden Blätter darzustellen. Bisweilen ist es vorgekommen, dass er sich in der Ausführung gehen liess, niemals aber in der Zeichnung; denn gerade in der Zeichnung liegt seine Stärke.

*) Dieses Wortspiel lässt sich seinem ganzen Inhalte nach im Deutschen nicht wiedergeben. Man könnte etwa sagen »verherbstet«.



Mehr vielleicht als durch die Eigenschaften des Tons hat er durch die Zeichnung seinen Werken den Charakter gegeben, ist er abwechselnd erhaben in der »Eiche auf dem Felsen«, melancholisch in den »Schluchten von Apremont«, vertraulich und anmuthig in dem »Rande eines Teichs« und den »Ufern der Bouzaime« und ernst und streng in den Landschaften aus der Sologne gewesen.«

Im Salon von 1852 erschienen wieder einige solcher Frühlingsbilder, so dass sich das Publikum allmälig an diese spinatgrünen Wiesen und Büsche zu gewöhnen begann. Rousseau erhielt in Folge der Bilder dieses Jahres auch das Ritterkreuz des Ordens der Ehrenlegion und eines derselben, »Ausgang aus dem Walde von Fontainebleau«, wurde für die Galerie des Luxembourg angekauft. Zwei Jahre später stellte er eines seiner Hauptwerke, den »Sumpf in den Landes«, aus, in welchem er bewies, ein wie tiefes Studium er auf das, was er die »Planimetrie« nannte, das heisst die gewissenhafte Beobachtung der linearen Bedeutung der horizontalen Pläne, verwendet hatte. Dieses Bild, welches 1881 auf der Versteigerung der Sammlung Hartmann um 129000 Francs für den Staat angekauft wurde, vertritt den Meister gegenwärtig im Louvre. Wie gewöhnlich ist der Vordergrund so in Massen behandelt, dass der Blick des Beschauers schnell darüber hinweggleitet, um sich in das sumpfige, unter den Strahlen der Mittagssonne roth und gelb glitzernde Terrain zu versenken, welches sich in eine weite Ferne verliert, wo die Dünenkette den Horizont begrenzt. Im Mittelgrunde plätschert eine Heerde von Kühen in dem stehenden Gewässer herum, und von rechts her durchschneidet die sumpfige Fläche ein Gehölz von schlanken Birken, durch deren Stämme das von hinten erglühende Licht einen Weg findet. Dieses Durchscheinen des Sonnenlichtes durch die Baumstämme eines Wäldchens oder ein ganz aus der Ferne durch eine Lichtung hindurchgleitender Sonnenblick waren Momente, welche Rousseau mit Vorliebe auf seinen Landschaften zur Darstellung brachte. In solchen Punkten, in welchen er die Stimmung auf das schärfste accentuiren konnte, sah er die Höhe, den »Knoten« seiner landschaftlichen Compositionen. Ueber der wirkungsvollen Beleuchtung und der überaus feinen Abtönung des scheinbar unbegrenzten Hintergrundes, welche den »Sumpf in den Landes« zu einem Werke von unerschöpflichen malerischen Reizen machen, liess sich aber die skizzenhafte Behandlung des Details nicht übersehen. Rousseau war in dieser Beziehung schon der Vorläufer der Impressionisten, indem er sich begnügte, blosse »Eindrücke« zu geben und über dem Schein der Dinge das Wesen derselben zu vernachlässigen. Charles Clément machte schon im Jahre 1853 auf diese Eigenschaft Rousseaus aufmerksam und wollte



den meisten Gemälden des Künstlers nur den Werth von Studien zugestehen. Diese Einwürfe der Kritik einerseits und eine Lähmung andrerseits, welche die ausserordentliche Leichtigkeit und Schnelligkeit seiner Hand beeinträchtigte, veranlassten ihn, etwa seit der Mitte der fünfziger Jahre zu einer mehr ins Einzelne gehenden Behandlung zu greifen, welche sich namentlich auf eine sorgfältigere Durchführung der Blätter und Pflanzen erstreckte. Aber gerade dadurch verloren seine Bilder den ihnen sonst eigenthümlichen Reiz der Frische. »Meistens besteht das Laub, so schrieb Julius Meyer 1866 über seine letzten Bilder, aus einer Menge emailartig neben einander aufgetragener Punkte, die durch das Bestreben, ihnen den richtigen Tonwerth zu geben, schwer und körperhaft geworden sind. Auch verliert oft die Vegetation, indem Rousseau der Farbe eine besondere Tiefe und Kraft verleihen will, den weichen in der Luft schwebenden Schein. Insbesondere sind noch die Lüfte schwer, das Blau des Himmels allzu gewaltsam, die Wolken zu sehr ‚gemauert', zu materiell behandelt.«

Dieser Rückgang seines Könnens machte sich in Rousseaus äusserem Lebensgange nur wenig bemerkbar. Obwohl er auch jetzt noch oft genug mit Geldverlegenheiten zu kämpfen hatte, wurden ihm auf der anderen Seite alle Ehrenbezeigungen zu Theil, auf welche er Anspruch machen konnte. Auf der Weltausstellung von 1855 erhielt er eine erste Medaille und auf der Weltausstellung von 1867 wählte ihn die internationale Jury zu ihrem Präsidenten und verlieh ihm die höchste Auszeichnung, eine Ehrenmedaille. Seit 1865, wo er den Auftrag erhalten hatte, zwei decorative Gemälde für den Speisesaal des Fürsten Demidoff in Paris für 20000 Francs zu malen, trat dann auch in seinen äusseren Verhältnissen eine günstige Wendung ein. Leider sollte er sich derselben nicht lange erfreuen. Er hatte bei der Vertheilung der Auszeichnungen von Seiten des Staates aus Anlass der Weltausstellung auf das Offizierskreuz der Ehrenlegion gerechnet, dasselbe aber, wie es heisst, in Folge einer Hofintrigue, nicht erhalten. Er nahm sich diese Zurücksetzung so zu Herzen, dass er auf das Krankenlager geworfen wurde, von dem er sich nicht mehr erheben sollte. Die Lähmung machte immer weitere Fortschritte und setzte seinem Leben am 22. Dezember 1867 ein frühes Ziel.

Seit dem vorzeitigen Erlöschen dieses glänzendsten Sternes der berühmten »Plejade« von Landschaftsmalern aus dem Walde von Fontainebleau hat die französische Malerei kein Talent hervorgebracht, welches einen Vergleich mit Rousseau aushielte. Nur Jules *Dupré*, sein Freund und Gesinnungsgenosse, steht heute noch schaffenskräftig auf



seinem Posten als einzige lebende Erinnerung an eine Zeit, welche bereits der Geschichte angehört*). Geboren im Jahre 1812 in Nantes, lernte er schon frühzeitig bei seinem Vater, der eine Porzellanfabrik besass, zeichnen und malen. In noch höherem Grade Autodidakt als Rousseau, stellte er sich in vollsten Gegensatz zu jeder künstlerischen Ueberlieferung und suchte der Natur mittelst der Farbe so nahe als möglich zu kommen. Die Motive zu seinen ersten Bildern, welche im Salon von 1831 erschienen, wählte er aus dem Departement Haute-Vienne, einem Theile des alten Limousin, und auch später blieben das westliche Frankreich, Berri, die Sologne, gelegentlich auch die Pyrenäengebiete und besonders Isle-Adam, wo er schliesslich seinen Wohnsitz nahm, das Hauptgebiet seiner Naturstudien. Im Jahr 1833 erhielt er bereits eine zweite Medaille, 1849 das Ritter- und 1870 das Offizierskreuz des Ordens der Ehrenlegion und dazwischen, auf der Weltausstellung von 1867, wiederum eine zweite Medaille. Mehr ist von seinem äusseren Lebenslaufe nicht zu sagen, da sich Dupré lange Jahre von den Ausstellungen fern gehalten und in stiller Zurückgezogenheit gelebt hat. Erst auf der nationalen Kunstausstellung von 1883, der ersten, welche der Staat arrangirt hatte, nachdem er seit 1881 die Leitung der jährlichen Salons den Künstlern überlassen, erschien Dupré, der beinahe schon in Vergessenheit gerathen war, wieder mit acht Landschaften. Unter ihnen waren einige, welche ihn noch in seiner vollen Kraft zeigten, obgleich seine pastose Malweise mit der jetzt herrschenden Manier in noch stärkerem Widerspruch steht, als es vor dreissig und vierzig Jahren der Fall gewesen war.

Obwohl Dupré Jahre lang mit Rousseau in innigster Gemeinschaft lebte, sind beide doch nur in ihren Grundanschauungen, in ihrem allgemeinen Verhältniss zur Natur mit einander verwandt, nicht aber in den Einzelnheiten ihrer Methode. Sie sind beide Naturalisten und bis zu einem gewissen Grade auch Romantiker. Aber Dupré ist die robustere Natur von beiden. Rousseau war ungleich poetischer veranlagt als jener, und deshalb war ihm das Motiv gleichgültig, weil seine Seele poetische Kraft genug besass, um sie auch der Landschaft einflössen zu können. Anders bei Dupré. »Der Gegenstand, so charakterisirt Charles Clément sein Verfahren, spielt auf seinen Gemälden die Hauptrolle. Er sucht zuvor die Uebereinstimmung, das richtige Verhältniss der Linien zu einander; er ordnet das Beiwerk unter, er concentrirt das Interesse auf den Mittelpunkt der Composition und nähert sich so der stilisirenden

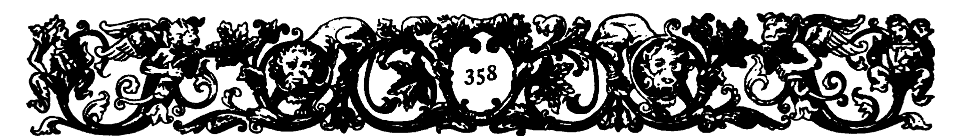
---

*) J. Claretie, L'art et les artistes français contemporains, Paris 1861 p. 7 s. — Ch. Clément, Etudes sur les beaux-arts en France, Paris 1860 p. 348 ss.



Malerei. Aber nicht die Zeichnung ist die entscheidende Eigenthümlichkeit seines Talents, sondern die Farbe, die Art und Weise, wie er die Farbe auffasst und wie er mit ihr verfährt. Sein beständiges Streben ist darauf gerichtet, die Genauigkeit eines Tons, den von der Natur gelieferten Ton zu erreichen; er gelangt dazu, aber indem er nach unserer Ansicht einen der wichtigsten Grundsätze der Kunst ausser Acht lässt. Die Sache ist nämlich die: soll die Kunst die genaue Wiedergabe, der Abklatsch des Modells oder nur seine Uebersetzung sein? Für uns kann die Antwort nicht zweifelhaft sein: die Kunst muss ihr Object umgestalten. Sie muss dasselbe hinsichtlich der Farbe thun. Und warum diese Nothwendigkeit? Weil die Kunst die Natur mit andern Mitteln darstellt, als diejenigen sind, welche die Natur selbst anwendet. Die Malerei bedient sich einer einzigen Fläche, um verschiedene Flächen darzustellen; sie bedient sich unvollkommener und an Zahl beschränkter Farben, um die verschiedenartigsten Töne und unendlich vielen Nüancen wiederzugeben; sie bedient sich mineralischer, mehr oder minder undurchsichtiger Stoffe, um zum Beispiel für das Auge den Schatten fühlbar zu machen, welcher in der Natur nicht ein Körper ist, sondern ein Nichts, die vollständige oder verhältnissmässige Abwesenheit des Lichts. Um auf unsern Gegenstand zurückzukommen, was geschieht, wenn ein Maler, indem er die Grundbedingungen seiner Kunst verkennt, irgend einem Theile seines Gemäldes seinen absoluten Werth, seinen wirklichen Ton verleiht? Es kommt dahin, dass man, da die Harmonie zwischen diesem Theile und dem Ganzen schlechterdings hergestellt werden muss, weder genug Licht den hellsten Stellen der Composition zuführen, noch den Schatten, den Vordergründen, den Volltönen genug Kraft geben kann. Die Harmonie wird zerstört, und man erkauft einen partiellen und erst in zweiter Linie nützlichen Vorzug durch einen Grundfehler. Die Farbenscala der Palette ist nicht so ausgedehnt wie die der Natur, und wenn man Wirkungen begegnet, welche ohne Unzuträglichkeiten nicht wiederzugeben sind, so muss man es machen wie die Sänger, wenn sie gewisse hohe Töne nicht erreichen können, man muss transponiren. Dieses Transponiren alterirt freilich den absoluten Werth der Töne; aber die Melodie wird dadurch in keiner Weise verändert.«

Um die Wahrheit des einen Tons zu erreichen, auf welchen Dupré die ganze Wirkung eines Gemäldes zuspitzt, legt er eine Farbenlage auf die andere, so dass die bemalte Leinwand bisweilen den Charakter eines Reliefs annimmt. Man hat an dieser »Malerei mit der Maurerkelle«, wie man sie genannt hat, sowie an der von Dupré beliebten, summarischen Behandlung der Details mit Recht Anstoss genommen. Immerhin sind



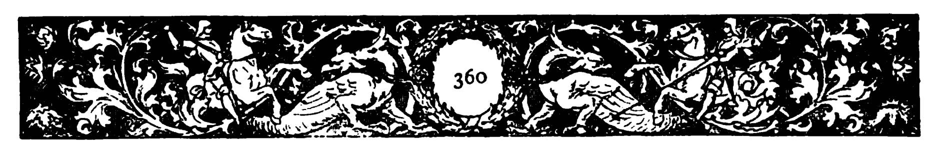
aber die Landschaften Duprés, namentlich seine Sonnenuntergänge, mit einer starken poetischen Kraft erfüllt, welche man unter der jüngeren Generation der Landschaftsmaler vergeblich sucht. Dupré ist sich dieses Vorzuges auch wohl bewusst. Denn als man einst — es war noch zur Zeit Louis Philipps — vor ihm die Behauptung aufstellte, die Daguerreotypie werde am Ende der Malerei den Garaus machen, gab er zur Antwort: »Ach nein! solange man nicht eine Maschine erfindet, welche ein Herz und eine Seele besitzt, werden die Künstler nichts zu fürchten haben.« Und dieses Streben nach Poesie weist Dupré trotz seiner durchaus realistischen Darstellungsmethode eine Stelle unter den Romantikern an.

Schüler im eigentlichen Sinne hat weder Rousseau noch Dupré gehabt. Bei letzterem ist nur sein Bruder Leo Victor in die Lehre gegangen, der sich aber keine hervorragende Stellung erobert hat. Stärker ist Duprés Einfluss auf Constant *Troyon* (1810—1865) gewesen, der seinen Ruhm aber auch mehr seinen Thierstücken als seinen Landschaften verdankt. Geboren am 28. August 1810 als der Sohn eines Beamten der Porzellanmanufactur in Sèvres, wuchs er unter einer künstlerischen Umgebung auf. Die Porzellanmaler, zu denen auch sein Oheim gehörte, welcher sich des Knaben nach dem frühen Tode des Vaters angenommen hatte, huldigten freilich noch einer in die Rococoperiode zurückreichenden Richtung, die höchstens etwas durch die Davidschen Kunstanschauungen beeinflusst war. Merkwürdiger Weise schloss sich der junge Troyon derselben nicht an, sondern er wendete sich direkt an die Natur und machte seine Studien in der waldreichen Umgegend von Sèvres. Bei diesen Studien in der Natur traf ihn eines Tages Camille Roqueplan, jener Anhänger der romantischen Schule, den wir bereits (S. 65) kennen gelernt haben. Er ertheilte dem jungen Autodidakten einige Rathschläge, welche demselben die Augen über gewisse, ihm bis dahin unverständlich gebliebene Dinge öffneten. Troyon bat um die Erlaubniss, Roqueplan in Paris besuchen zu dürfen, und so wurde der junge Mann schnell in die Praxis seiner Kunst eingeführt. Als Troyon sich später — um das Jahr 1842 — in Paris niederliess, war der Kampf der romantischen, von der Natur ausgehenden Landschaftsmaler gegen die stilisirenden Akademiker bereits im besten Gange. Troyon schloss sich dieser Bewegung an, und zwar war es vorzugsweise Jules Dupré, den er sich als Vorbild erwählte. Dieser Umstand mag vielleicht dazu beigetragen haben, dass seine Landschaften zunächst wenig Beachtung fanden, obwohl sich die litterarischen Stimmführer der romantischen Schule ihrer auf das lebhafteste annahmen. Allmälig suchte sich Troyon auch von dem Einflusse Duprés zu emanzipiren und einen eigenen Weg einzuschlagen. Er fand ihn, indem er die



Thierstaffage, welche er seinen Landschaften zu geben liebte, immer selbstständiger und freier entwickelte und schliesslich dem Thiere auf seinen Gemälden eine der Landschaft ebenbürtige Rolle anwies. Charles Blanc, der auch zu den Protektoren Troyons gehörte, weil er frühzeitig in seinen Bildern »ein Gefühl für das Ländliche« bemerkt hatte, »welches alle unsere Jugenderinnerungen erweckte und uns im Grunde der Seele bewegte«, erzählt, wie Troyons Ruhm schliesslich auf offiziellem Wege gemacht wurde, so dass auch das grosse Publikum ihm seine Anerkennung nicht mehr versagen konnte*). Nach der Revolution von 1848 wurde Blanc zum Direktor der schönen Künste ernannt. Da Troyon zum Salon von 1849 mehrere Landschaften eingesendet hatte, von denen einige vom Staate angekauft wurden, beschloss der neue Direktor, für den Künstler das Kreuz der Ehrenlegion auszuwirken. Unter diesen Landschaften befand sich auch eine, auf welcher die Eigenart, die sich Troyon nunmehr geschaffen hatte, so recht zum Ausdruck kam, die »Rückkehr aus der Meierei« (jetzt im Louvre). Aus einem vom Lichte durchflossenen Nebel lief eine Hammelheerde gerade auf den Beschauer zu, geführt von einer Bäuerin, welche auf einem Esel sass, der begierig mit seinen Nüstern die Morgenluft einsog. Vor Troyon musste der Orden aber für Dupré beantragt werden, der älter als jener und gewissermaassen sein Lehrer war. Eines Morgens wurde Blanc durch den Minister des Innern benachrichtigt, dass der Präsident der Republik, der nachmalige Kaiser Napoleon III., den Salon — es war einige Tage vor der Eröffnung — zu sehen wünschte. Blanc machte den Führer und benutzte diese Gelegenheit, um die Verdienste Troyons herauszustreichen. »Das ist eine männliche, kräftige, wie mit Erz gepanzerte Malerei, so hob er voll Begeisterung vor jenem Gemälde Troyons an, nur vergleichbar mit dem Besten, was die berühmtesten Holländer geschaffen haben« . . . aber bald hielt er inne, weil er gewahr wurde, das sein Enthusiasmus bei dem Präsidenten keinen Widerhall fand. Derselbe erwiderte ruhig, aber kühl, dass diese grob und stark aufgetragene Malerei auf ihn den Eindruck einer Teppichstickerei machte und dass sie ihm durchaus nicht bewunderungswürdig erschiene. Beide hatten von ihrem Standpunkte aus Recht. Troyon hatte ein Jahr zuvor eine Reise nach Holland gemacht und dort die Natur und die alten Meister studirt. Was er von Paul Potter, van de Velde und Berchem für die Charakteristik seiner Thiere, von Rembrandt, van Goyen und Albert Cuyp für die Anwendung von Lichteffekten gelernt, das verschmolz er zu einem Ganzen von imposanter Tonwirkung und

*) Charles Blanc, Les artistes de mon temps p. 318 ss.



energischer Charakteristik. Neben diesen neu aufgenommenen Elementen hatte Troyon aber den pastosen Farbenauftrag, den er sich von Dupré angeeignet, beibehalten, und an dieser fetten, dem Laien unverständlichen Malerei nahm der Präsident Anstoss. Man gab also die Hoffnung auf, für Troyon eine Auszeichnung zu erwirken. Als jedoch der Augenblick herankam, wo die Auszeichnungen vertheilt werden sollten, liess der Minister den Namen Troyons auf der Liste stehen. Nachdem der Präsident einen Blick auf die Liste geworfen, entschlüpfte ihm ein Lächeln, und er sagte: »Es scheint also, dass ich wirklich nichts von der Malerei verstehe.« Er machte gute Miene zum bösen Spiel und unterzeichnete die Liste. »Seit diesem Tage, erzählt Charles Blanc weiter, wurden die Gemälde Troyons, die man früher mit hundert Thalern bezahlte, für sechs-, acht- und zehntausend Frcs. verkauft. Die Journalisten hatten vergebens gerufen, dass Troyon ein hervorragender Maler wäre. Das Publikum, die Liebhaber und die Gemäldehändler glaubten erst an seine Bedeutung, als sie ein rothes Band in seinem Knopfloch sahen. Alsbald verkündeten auch die Bankiers seinen Ruhm; seine Bilder erschienen auf berühmten Versteigerungen, und Jedermann erklärte, dass er »schon längst« in Troyon einen aussergewöhnlichen Künstler erkannt hätte; in wenigen Jahren machte er sich ein Vermögen, welches schliesslich eine Million überstieg.« In den letzten Jahren vor seinem Tode war sein Ruhm sogar derartig gestiegen, dass der Verkauf seiner nachgelassenen Gemälde, Studien und Zeichnungen die Summe von fünfmalhunderttausend Frcs. einbrachte.

Die fünfziger Jahre bezeichnen den Höhepunkt seines Schaffens. Im Jahre 1852 erweiterte er sein Studienfeld durch eine Reise nach der Normandie, von welcher er das Motiv zu einem seiner hervorragendsten Bilder, dem »Thale der Touque«, heimbrachte. Drei Jahre später folgte sein Hauptwerk, die »zur Feldarbeit getriebenen Ochsen« im Louvre, für welches er einen übergrossen, zu der Bedeutung des Gegenstandes in keinem Verhältniss stehenden Maassftab gewählt hatte. Gleichwohl hatte er es verstanden, durch die eigenthümliche Beleuchtung der grossen Fläche einen starken malerischen Reiz, eine fast grossartige Wirkung zu verleihen. Drei Paare zusammengejochter Ochsen bewegen sich in kleinen Abständen von einander, geleitet von einem Treiber, quer über das Feld gerade auf den Beschauer zu. Ihren Nüstern entströmt ein warmer Dampf, welcher mit der kühlen Morgenluft und dem aus dem Felde emporsteigenden Dunste kämpft. Die Figuren werfen ihre breiten langgestreckten Schatten vor sich hin. Denn hinter ihrem Rücken bricht die Sonne durch Nebel und Wolken und breitet ihre Strahlen wie ein Netz aus matten Goldfäden über den Himmel aus. Diese Fäden umspinnen



auch die breiten Rücken der kräftigen Thiere, welche schwerfällig über den Acker dahinschreiten; sie gleiten auch über den Acker hin und durch die Füsse der Stiere hindurch, so dass sich diese in dunkler, plastischer Silhouette von dem Hintergrunde abheben. Einen ähnlichen, fast heroischen Charakter, wie ihn Breton seinen Bäuerinnen verliehen, hat Troyon seinen Stieren aufgeprägt, ohne ihnen etwas von ihrer wuchtigen, plumpen Natur, von ihrem grobknochigen Wesen zu nehmen oder sie gar zu idealisiren, wie es Jacques Raymond *Brascassat* (1805—1867) gelegentlich that, welcher seine Herkunft aus der classischen Schule niemals ganz verleugnen und es nicht vergessen konnte, dass er im Beginn seiner Laufbahn Landschaften mit Merkur und Argus, mit der Jagd des Meleager, mit einem Venustempel u. dgl. gemalt hatte. Auch bei Troyon ist wie bei Rousseau und Dupré das Licht das idealisirende Element, welches seinen Gemälden den Stempel der Romantik aufdrückt, selbst wenn sich das ganze stoffliche Interesse derselben um ein wiederkäuendes Rind dreht. »Das Licht Troyons, schreibt Charles Blanc, kommt gewöhnlich aus dem Zenith, es ist grau und dunstig; selten glänzt es, höchstens um die Dramen der untergehenden Sonne auszudrücken. Sein Himmel, dessen Bläue von Nebel umhüllt ist, wird von schwimmenden Wolken durchzogen, und gern opfert er ihn dem Relief der Heerde. Er bedient sich desselben als eines Hintergrundes, von welchem er die Haarfarbe der rothbraunen, schwarzgestreiften Kuh, das rothe Fell eines weissgefleckten Stiers, das dicke, knotige Vliess der Schafe oder das Gefieder der auf das Feld gehenden Enten abheben kann. Seit dem Tage, wo Troyon Thiermaler geworden ist, hat er in der Schule eine abgesonderte Stelle eingenommen. Obgleich er ein ausgezeichneter Landschaftsmaler ist, hat er das Land den Figuren untergeordnet, welche er auf die Scene bringen wollte, den Rindern, den Hammeln, den Arbeitspferden, den Jagdhunden. Seine Art, sie zu malen, ist nicht so glattgeleckt, wie die van de Veldes, noch so scharf und fein ausgeführt wie die Potters, noch andeutend und mit einem Fünkchen Geist gewürzt wie diejenige Berchems; seine Malweise ist vielmehr bemerkenswerth durch die Empfindung von Breite, Energie und Völligkeit, welche bisweilen an die Thiere von Albert Cuyp auf ihren fetten Weiden erinnert. Die grossen Ochsen, welche sich über die Tränke beugen oder sich mit halb geschlossenen Augen auf der Wiese dem Geschäft des Wiederkäuens widmen, sind gross gesehen und stark gebaut. Sie sind kräftig und langsam, wuchtig und ausdauernd. Seine Schafe sind mit einer sprechenden oder vielmehr blökenden Wahrheit wiedergegeben. Im Gegensatz zu Decamps, welcher Menschen und Thiere gern in der Rückenansicht malt, damit sie desto



besser in den Grund hineingehen, zieht es Troyon vor, sie ganz von vorn zu malen, damit sie besser aus dem Grunde heraustreten. Sein unvergleichliches Talent besteht darin, die Anwesenheit der Luft darzustellen, seine Figuren in ein Lichtbad zu tauchen. Sein pastoser, mit Geschick unbestimmt bleibender Farbenauftrag verzehrt gewissermaassen die Umrisse und umhüllt sie mit Luft, so dass man bei ihm immer das ganze Bild, niemals das einzelne Stück sieht. Das ist der Triumph Troyons. Alles, was er darstellt, ist ein Theil des universellen Lebens und der universellen Natur.«

Zwei Jahre vor seinem Tode umnachtete sich Troyons Geist, und er musste vor der Zeit seiner Kunst entsagen. Er starb am 21. Februar 1865 zu Paris als der erste der grossen Naturalisten, welche die Landschaftsmalerei aus romantischen Anfängen allmälig zur reinen Naturnachahmung geführt haben. Troyon hat mehrere Schüler gehabt, von denen aber nur einer, Emil van *Marcke*, ebenfalls aus Sèvres gebürtig, seinem engeren Stoffgebiet und seiner energischen Darstellungsweise treu geblieben ist. Ein andrer Schüler Troyons, Evariste *Luminais*, (geboren 1821 in Nantes), der freilich auch in Cogniets Atelier seine Studien gemacht, hat nur im Beginn seiner Laufbahn Stoffe aus dem Landleben nach dem Vorbilde Troyons in lebensgrossem Maassftabe behandelt (Jahrmarkt in der Bretagne, die Seegrassammler, die Wallfahrer, der Viehmarkt) und sich später ausschliesslich der Historienmalerei gewidmet. Er liebt es, seine Motive aus der fränkischen Geschichte zu wählen, sei es, dass er Momente aus dem täglichen Leben (eine Jagd unter König Dagobert) oder Scenen aus der Greuelgeschichte der Merowinger darstellt. Im Salon von 1880 erschienen die »Entnervten von Jumièges«, die Söhne König Chlodwig II., welche mit ausgebrannten Kniekehlen hilflos in einem Boote auf der Seine ausgesetzt sind, und 1883 der »letzte Merowinger«, welchem im Kloster die Haare geschoren werden, zwei Gemälde von reicher Färbung, aber skizzenhafter, namentlich in den Contouren unbestimmter Behandlung. Von einem Einflusse Troyons ist jedenfalls in diesen Arbeiten nichts zu bemerken. Dagegen haben zwei andere Künstler, ohne die Schüler Troyons gewesen zu sein, das Thierstück in der Weise Troyons cultivirt, Charles *Jacque* und Rosa *Bonheur*, insbesondere die letztere, die freilich über eine äusserliche Nachahmung Troyons nicht hinausgekommen ist. Charles *Jacque* (geb. 1813 zu Paris) kommt Troyon in der Kraft der Stimmung und an Innerlichkeit der Auffassung ungleich näher, wenn er sich auch in seinen malerischen Absichten von ihm unterscheidet. Er war ursprünglich Kupferstecher — auch heute führt er noch die Radirnadel mit ausserordent-



licher Gewandheit, — hatte aber als solcher keine rein künstlerischen Aufgaben zu lösen, sondern sich mit dem Stich von Landkarten zu befassen. Nachdem er noch sieben Jahre Soldat gewesen, arbeitete er zwei Jahre lang als Xylograph und widmete sich dann erst der Malerei. Dieses späte Einlenken in die künstlerische Laufbahn ist nicht ohne Einfluss auf seine malerische Technik geblieben. Sein Colorit ist schwer und entbehrt namentlich in der Wiedergabe der grünen Wiesen, welche seinen Hammelheerden als Folie dienen, der feineren Durchbildung und zarteren Tönung. Aber trotz ihres etwas rohen Grundtons ist diese Folie ungemein wirksam und kräftig. Wie Millet und Rousseau hat auch Charles Jacque seine Staffelei im Walde von Fontainebleau aufgestellt und sich dadurch eine Frische des Naturgefühls angeeignet, die ihn Troyon um so näher bringt, als damit eine ernste Stimmung voll Wahrheit und Aufrichtigkeit verbunden ist. Während Troyon mit Vorliebe das Rindvieh zum Mittelpunkt seiner Gemälde gemacht hat, hat sich Jacque dem Studium des Schafes gewidmet und in dieser Beschränkung eine solche Virtuosität erreicht, dass er als Schafmaler sogar Troyon übertrifft, der ja bisweilen auch Hammelheerden gemalt hat. Er hat sich so tief in das Leben dieser Thiere versenkt, dass er einem jeden gleichsam eine individuelle Physiognomie, eine Persönlichkeit abzugewinnen weiss. Der Ernst, mit welchem er diese verschiedenen Schafsphysiognomien darstellt, theilt sich dem Beschauer mit, und dadurch erhalten seine Thierstücke gleichwie diejenigen Troyons eine getragene Stimmung, eine ernste, über die blosse Idylle hinausgehende Haltung. Jacques Ruf schreibt sich erst vom Jahre 1861 her, wo er eine Medaille dritter Klasse erhielt, und ein Bild »Schafheerde in einer Landschaft« für den Luxembourg angekauft wurde. Als Aquafortist hatte er schon zehn Jahre früher eine gleiche Auszeichnung erhalten. Im Jahre 1867 wurde ihm auf der Weltausstellung ebenfalls eine Medaille dritter Klasse und das Kreuz der Ehrenlegion zu Theil. Damit war seine öffentliche Laufbahn abgeschlossen, da er seitdem nur wenig ausgestellt hat. Wie alle Spezialisten, die eine gewisse Höhe erreicht haben, ist er sich gleich geblieben, so dass von einer weiteren Entwicklung nicht die Rede ist. Seine Bilder werden meist frisch von der Staffelei verkauft, weil sie ihr Publikum zum Theil im Auslande haben. Dasselbe gilt von Rosa Bonheur, deren Bewunderer mehr in England als in Frankreich zu finden sind. Ihr Ruhm ist vorzugsweise auch durch die Engländer gemacht worden, während man in Frankreich ihren Schöpfungen bei weitem skeptischer gegenübersteht und die Mängel derselben keineswegs übersieht. Rosa, eigentlich Rosalie Bonheur wurde am 22. Oktober 1822 in Bordeaux geboren. Ihr



Vater, Reymond Bonheur, ein Maler und Zeichner, siedelte 1830 nach Paris über, und hier äusserte sich der künstlerische Drang seiner Tochter so energisch und so frühzeitig, dass sie über der Lust zum Zeichnen und zum Umherschweifen in der Natur ihre Schulstudien vernachlässigte und sich schliesslich im Atelier ihres Vaters gleich den übrigen Geschwistern der Kunst widmete. Anfangs noch ziemlich planlos, da sie sowohl malte, als auch in Thon und Wachs modellirte, was sie gelegentlich auch später noch that, als sie sich längst für die Malerei entschieden hatte. Ihre frühentwickelte Liebe zur Natur brachte sie auf die Thiermalerei, welche sie wie Troyon in enger Verbindung mit der Landschaft cultivirte, wozu sie ihre Studien in der Umgebung von Paris machte. Sie kam jedoch über eine oberflächliche Wiedergabe der Natur nicht hinaus: ihre Charakteristik der Thiere ist weder so eindringlich und so individuell wie bei Troyon und Jacque, noch ist es ihr gelungen, von einer Landschaft mehr zu erfassen, als ihre äussere Physiognomie. Der poetische Zug, welcher die Schöpfungen Troyons erfüllt, geht den ihrigen gänzlich ab. Ihre Auffassung der Natur ist eine äusserst nüchterne und prosaische. Sie sieht in einer Wiese nur das mehr oder minder gute Weideland und in den roth- und schwarzgefleckten Rindern das brauchbare Schlachtvieh. Gerade diese nüchterne Anschauungsweise hat ihr den Beifall der Engländer gewonnen, welche eine Landschaft weniger von einem künstlerischen als von einem rein landwirthschaftlichen Standpunkte taxiren. Mit neunzehn Jahren stellte sie ihre ersten Bilder »Zwei Kaninchen« und »Ziegen und Schafe« aus und schon im Jahre 1845 erhielt sie eine Medaille dritter Klasse, welcher 1848 eine solche erster Klasse folgte. Ein Bild des nächsten Salons, »die pflügenden Ochsen im Nivernais«, wurde für die Galerie des Luxembourg angekauft, und im Jahre 1853 trug ihr »Pferdemarkt« mit lebensgrossen Figuren den Haupterfolg des Salons davon. Zwölf Jahre später wurde ihr sogar die für eine Dame seltene Auszeichnung zu Theil, dass sie mit dem Kreuz der Ehrenlegion decorirt wurde. Freilich that sie alles Mögliche, um das weibliche Wesen abzustreifen. Sie geht nicht bloss in ihrem Atelier, sondern auch auf ihren Studienausflügen in männlicher Tracht einher und trägt die Haare kurz verschnitten nach Männerart. Ihr Atelier gleicht einer Menagerie, in welcher die Thiere, deren sie als Modelle bedarf, Pferde, Rinder und Schafe gehalten werden. Jenem »Pferdemarkt« sind die meisten ihrer Bilder nach England gefolgt, wohin sie selbst mehrere Reisen machte, auf denen sie der Gegenstand grosser Ovationen wurde. Sie dehnte dieselben im künstlerischen Interesse bis nach Schottland aus und malt seit dieser Zeit auch schottische Landschaften mit



Thierstaffage. Auch auf sie übte schliesslich der Wald von Fontainebleau solche Anziehungskraft, dass sie sich in der Nähe desselben ansiedelte.

Ganz im Gegensatz zu ihr legte Charles *Daubigny* in seinen Landschaften den Hauptwerth auf das Element der Stimmung, welche allmälig so sehr das Endziel seines Strebens wurde, dass er die Zeichnung, die Form, ja selbst die gründliche malerische Durchführung in einem Maasse vernachlässigte, welches alle Extravaganzen und Nachlässigkeiten von Diaz, Corot, Dupré und Rousseau weit überstieg. Während die impressionistischen Figurenmaler ihren Stammbaum von Courbet und Manet ableiten können, ist Daubigny der geistige Vater der Landschaftsmaler dieser Richtung*). Er wurde am 15. Februar 1817 in Paris geboren. Da seine Gesundheit eine schwächliche war, schickte ihn seine Mutter oft nach einem Dorfe bei Isle-Adam, und in diesem frühen und häufigen Verkehr mit der Natur entwickelte sich in dem Knaben schnell das Gefühl für die malerischen Reize der Landschaft. Künstlerblut steckte ohnehin in ihm, da sein Vater ein begabter Miniaturenmaler war, welcher ihm auch später den ersten Unterricht in der Kunst ertheilte. Als seine Mutter starb und sein Vater sich wieder verheirathete, verliess der sechszehnjährige Daubigny die väterliche Wohnung und suchte sich seinen Unterhalt durch Bilder auf Tabaksdosen und Stutzuhren und durch decorative Arbeiten im Museum zu Versailles und in Privathäusern zu erwerben. Dies gelang ihm nicht nur so gut, dass er daneben noch die Zeit fand, auf den Strassen und Plätzen und in den Gärten von Paris Naturstudien zu machen, sondern in Gemeinschaft mit einem Freunde 1400 Francs zu sparen, und mit dieser Summe machten sich die jungen Künstler auf den Weg, um nach Italien zu pilgern, welches damals noch das Ansehen einer Hochschule der Kunst genoss. Obwohl diese Reise fast ein Jahr in Anspruch nahm, scheint sie doch keinen erheblichen Einfluss auf Daubigny geübt zu haben, der damals erst neunzehn Jahre alt war. Henriet erzählt, dass von den mitgebrachten Studien, welche er nach der Rückkehr seinen Freunden zeigte, besonders die mit grosser Sorgsamkeit in den Details und mit richtiger Tonwirkung ausgeführte Bleistiftzeichnung einer Distel auffiel, so dass einer der Freunde lachend ausrief: »Deshalb nach Rom zu gehen, hat nicht der Mühe gelohnt. Eine Distel würdest du auch auf dem Montmartre gefunden haben.« Daubigny fuhr in seiner handwerksmässigen Thätigkeit fort, fand da-

*) F. Henriet, Daubigny et son oeuvre gravé. 2me édition; Paris 1878. — Derselbe in der Zeitschrift L'Art, Bd. XXV. p. 74—84.



neben aber doch die Zeit, im Salon von 1838 sein erstes Bild, eine kleine Ansicht der »Insel St.-Louis« auszustellen. Aber damals war er noch von der herrschenden, classischen Richtung so sehr eingenommen, dass er zwei Jahre darauf einen heiligen Hieronymus in der Einöde, zu welchem er das Motiv den Bergen der Isère entnommen hatte, in den Salon brachte. Er glaubte sogar, dass es für seine weitere Ausbildung äusserst nützlich sein würde, den römischen Preis zu gewinnen und vier Jahre lang in der Villa Medicis in Rom weiter zu studiren. Zu diesem Zwecke trat er in das Atelier von Delaroche ein, dessen Einfluss damals maassgebend war, und bewarb sich um den Preis. Da er aber gegen die Concurrenzbedingungen verstossen hatte, wurde der Preis einem andern zuerkannt, und Daubigny kehrte der classisch-historischen Landschaft für immer den Rücken, um sich fortan an die Natur allein zu halten, welche er in der Umgebung von Paris aufsuchte. Unabhängig von jeder Schule, war es ihm nicht darum zu thun, seine persönlichen Stimmungen in das Landschaftsbild zu übertragen, sondern nur um eine objective Wiedergabe der Natur, die er mit den einfachsten Mitteln anstrebte. »Diese Einfachheit der Mittel, sagt Henriet, diese Naivetät der Empfindung und diese Richtigkeit des Tons und der Betonung brachten ein neues Element in die Landschaftsmalerei hinein und eröffneten ihr den Weg zum reinen Naturalismus.« Dieser »reine Naturalismus« bezeichnet die Stellung, welche Daubigny den Romantikern gegenüber einnahm, und den Fortschritt, welchen er in der französischen Landschaftsmalerei zu Wege gebracht hat. »Die Wendung, welche in der Entwicklung der Landschaftsmalerei durch die erste Generation der Romantiker, Paul Huet, Diaz, Dupré, Rousseau, eingetreten war, hatte ihr Ende erreicht. Indem die Romantiker vor allen Dingen den dramatischen Ausdruck in der Landschaft suchten, hatten sie literarische Tendenzen und Zusätze vor Augen, für welche Daubigny unempfänglich war. Indem sie beim Studium der Natur ein anderes Ziel verfolgten, als die Natur selbst, indem sie der Natur ihre persönlichen Empfindungen verliehen, bewegten sie sich auf dem abschüssigen Terrain des Conventionalismus, der, wenn er auch nicht derjenige der Kunstschule ist, nichtsdestoweniger die willkürliche Schöpfung der Gruppe der Romantiker ist. Daubigny malte nun nichts Conventionelles mehr, welcher Art es auch sein mochte: er wollte in keiner Hinsicht etwas von der Kunst der Gebildeten wissen, welche nur von Gebildeten verstanden werden kann. Er fühlte, dass die Kunst eine allgemeine Tragweite habe, dass sie ebensogut zum Herzen der armen Leute wie zu dem der studirten und ihrer Muse lebenden sprechen, dass sie mit einem Worte menschlich sein muss. Sein



Mittel, dieses Ziel zu erreichen, war die gewissenhafteste Treue, die absolute Hochachtung vor der Natur, das aufrichtige und vollkommene Aufgeben seines »Ichs«. Wir begegnen also schon hier jenem Streben nach »Aufrichtigkeit«, welches ein Menschenalter später die Parole für eine grosse Künstlerschaar werden sollte, welche den anfangs missachteten Naturalismus auf die höchsten Gebiete der Kunst, auf die Malerei grossen Stils anzuwenden sucht.

Daubigny war zugleich ein ausgezeichneter Colorist, welchem eine feine Harmonie der Töne über alles ging. »Sein Auge würde seinem Pinsel nicht erlaubt haben, sich eines Missklangs schuldig zu machen.« Diese Vorzüge des Colorits erwarben seinen Bildern trotz der summarischen Behandlung und der anfangs sehr reizlosen Motive — er beschränkte sich auf ein Stück baumloser Ebene und einen Streifen Himmels darüber — zahlreiche Freunde. Die erste Auszeichnung, eine Medaille zweiter Klasse, erhielt er aber erst 1848, als die Revolution auch in der Jury der Salons eine Umwälzung hervorgerufen hatte. Es folgte 1853 eine Medaille erster Klasse, 1859 das Kreuz der Ehrenlegion, 1867 auf der Weltausstellung ebenfalls eine Medaille erster Klasse und 1874 das Offizierskreuz der Ehrenlegion, so dass auch ihm so ziemlich alle Auszeichnungen zu Theil geworden sind, nur dass auch er nicht gleich Diaz, Corot, Millet, Rousseau, Troyon, Dupré und anderen grossen Landschaftsmalern zum Mitglied des Instituts gewählt worden ist. Sein Lieblingsgebiet waren die Ufer der Oise, welche er in Gemeinschaft mit seinem Sohne Karl (geb. 1846) auf einem Boote zu befahren pflegte, um mit schneller Hand vorübergehende Ausblicke und flüchtige Stimmungen festzuhalten. Eine der Landschaften, welche er aus diesem Flussgebiet entlehnte, die »Ufer der Oise« (Salon von 1859) fand solchen Beifall, dass er kaum die Zeit finden konnte, um die bestellten Wiederholungen zu liefern. Die Zeit von 1852 bis 1859 war die erfreulichste seiner Thätigkeit. In diesem Zeitraume entstanden die »Schleuse im Thale von Optevoz« (1853) und der »Frühling« (1857), beide im Luxembourg, der »Sumpf am Meeresufer«, der »Teich von Gylien«, eine »Ansicht vom Seineufer« und der »Mondaufgang«. Um seiner geliebten Oise immer nahe zu sein, liess sich Daubigny in Auvers nieder. Neben dem Pinsel handhabte er auch eifrig die Radirnadel, welche ihm während der vierziger Jahre einen Theil seines Lebensunterhaltes hatte erwerben müssen, und 1862 gab er ein ganzes Album mit Radirungen heraus, in welchem er Eindrücke und Erlebnisse von seinen Bootsfahrten, zum Theil in humoristischer Weise, schilderte. Er beschränkte sich jedoch nicht ausschliesslich auf das Oisegebiet, sondern unternahm auch Reisen nach



der Normandie, nach der Bretagne, nach der Picardie und nach dem Süden Frankreichs. Er ging zweimal nach England, wo ihn besonders die Nebelstimmungen an der Themse anzogen, und im Jahre 1871 nach Holland, von wo er das Motiv zu einem seiner besten Bilder, den »Mühlen in Dordrecht« (Salon von 1872), mitbrachte.

Um das Jahr 1860 änderte er seine Manier. Während er sich bis dahin auf Grund seiner Naturstudien auf dem Gebiete des allgemeinen Stimmungsbildes bewegt hatte, richtete er, indem er seine Prinzipien auf die Spitze trieb, nunmehr sein Bestreben darauf, flüchtige atmosphärische Erscheinungen, blitzschnell vorübergehende Stimmungen festzuhalten, wobei er nur sein Gedächtniss zu Hülfe nahm. Die Folge war, dass die malerische Behandlung noch summarischer und skizzenhafter wurde, und an die Stelle der feinen Harmonie von lichtgrauen Tönen trat ein schwärzlicher Grundton, welcher seinen Landschaften etwas Trübes und Schweres gab. Er beschränkte sich auf rohe, unvermittelt neben einander hingebürstete Striche, auf blosse Andeutungen der Form, was namentlich bei der Staffage unangenehm auffiel, und trug die Farben so pastos auf, dass Jules Claretie über diese Gattung von Gemälden den Scherz machte: »Die Farbe macht die Leinwand bucklig und tritt bisweilen so stark aus dem Rahmen heraus, dass man ganz bequem einen Gegenstand daran aufhängen könnte.« Die Arbeiten aus den letzten fünfzehn Jahren seines Lebens sind daher von sehr ungleichem Werthe. Die meisten dieser Landschaften sehen aus wie unbestimmte Träumereien: es sind meist Mondscheinlandschaften, Abenddämmerungen, helle Winternächte, auf denen nur die Stimmung in allgemeinen Zügen angedeutet ist. Da Daubigny mit diesen flüchtigen Stimmungsbildern, die fast durchweg aus der Erinnerung gemalt waren, grossen Erfolg bei den Liebhabern hatte, fand er viele Nachahmer, auf welche sein Beispiel einen sehr nachtheiligen Einfluss geübt hat. Er und Corot haben nicht nur den Boden für den Impressionismus bereitet, sondern auf die ganze Schule eine Einwirkung geübt, die um so kräftiger war, als kein hervorragendes Talent ihnen ein Gegengewicht bieten konnte. Es giebt eine ganze Anzahl Daubignyscher Landschaften, die sich durch nichts von den unbestimmten Andeutungen der Impressionisten unterscheiden. Wie diese hat sich auch Daubigny oft genug begnügt, nur allgemeine »Eindrücke« (impressions) zu geben. Nur dass er immer den Ton auf eine gewisse Stimmung legte, unterschied ihn von den Impressionisten, welche ihrerseits die Stimmung niemals aufsuchen, sondern dieselbe nur wiedergeben, wenn sie das Naturbild so stark durchdringt, dass sie nicht umgangen werden kann. Dass Daubigny aber ein solches Stimmungselement

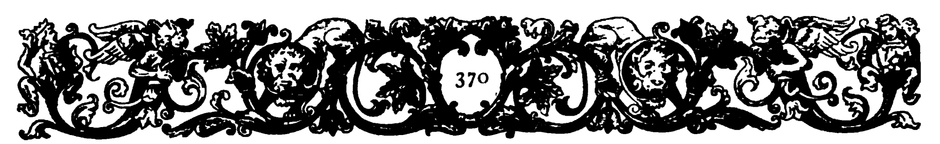


tonte, wenn er es auch möglichst objectiv zu gestalten suchte, dieser charakteristische Zug seines Talents bringt ihn den Romantikern doch näher als er selbst glaubte. Im Grunde seines Herzens ist Daubigny trotz seines Strebens nach strenger Objectivität immer noch ein Dichter gewesen, und das macht ihn zum letzten grossen Landschaftsmaler der Franzosen.

Daubigny starb am 19. Februar 1878. Als seine hinterlassenen Gemälde, Studien und Zeichnungen, 671 an der Zahl, im Mai desselben Jahres öffentlich versteigert wurden, brachte die Auction die stattliche Summe von 223,000 Frcs. Das Hauptstück der Versteigerung, die »Weinlese in Burgund«, wurde um 10,000 Frcs. für die Sammlung des Louvre angekauft.

Als Daubigny beerdigt wurde, sagte der Direktor der schönen Künste, Marquis de Chennevières in seiner Grabrede: »Wehe uns, wenn wir uns sagen müssten, dass wir hier sind, um dem letzten Landschaftsmaler einen letzten Abschiedsgruss zuzurufen!« In diesen Worten, welche damals etwas Tröstliches enthalten sollten, liegt eine bittere Wahrheit verborgen. Sechs Jahre sind seit dem Tode Daubignys verflossen, ohne dass es einem der Landschaftsmaler, welche auf der gleichen Altersstufe standen, oder einem der jüngeren gelungen ist, sich zu einer dominirenden Stellung hindurchzuarbeiten oder eine neue Bahn zu eröffnen. Die jüngeren Naturalisten schwanken im Fahrwasser Daubignys hin und her, indem sie ihn bald an Skizzenhaftigkeit übertreffen, bald, wie sein eigner Sohn, in der Form eine grössere Sorgsamkeit anstreben. Auch unter ihnen ist Niemand, welchem man mit einiger Sicherheit für die Zukunft eine Führerrolle zusprechen darf. Alexander *Segé*, ein Schüler von Flers und Cogniet, welcher gern landschaftliche Motive aus der Bretagne mit weiter Fernsicht behandelt, ist derjenige unter den jüngeren Landschaftsmalern, der die grössten äusseren Erfolge aufzuweisen hat. Die Franzosen rühmen an ihm seine poetische Auffassung, seine »melancholische Grossartigkeit«. Ein deutsches Auge wird aber auch hier an der Flüchtigkeit in der Behandlung der Details Anstoss nehmen. Das »Thal von Ploukermeur« aus den Arrée-Bergen (Salon von 1883; vom Staate angekauft) fesselte besonders durch die weite Ausdehnung der Fernsicht, welche sich über eine bedeutende Fläche erstreckte, wobei in der Abstufung der Töne eine ausserordentliche Naturwahrheit erreicht war.

Von den Altersgenossen Daubignys sind Henri *Harpignies* (geb. 1819), Felix *Ziem* (geb. 1821) und Charles *Busson* (geb. 1822) die hervorragendsten. Alle drei legen ein starkes Gewicht auf die Stimmung, gehen aber ziemlich rücksichtslos über die Details hinweg. Am weitesten hat es

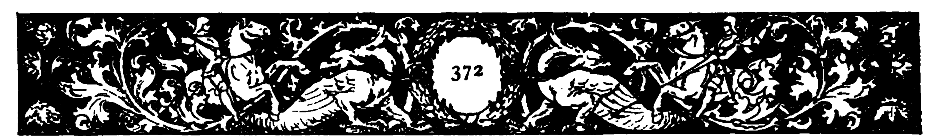


darin Ziem gebracht, einer der wenigen französischen Künstler, der zugleich als Marinemaler gelten kann. Er hat den Orient und Italien bereist und von diesen Reisen einen unersättlichen Durst nach Licht und Farbe mitgebracht, der mit den Jahren zunahm, statt nachzulassen. Gewöhnlich gibt er die Ansicht eines mit charaktervollen architektonischen Denkmalen besetzten Ufers vom Wasser aus: Partien am Bosporus, Ausblicke auf Venedig von der Lagune und von Lido aus, wobei sowohl die architektonischen Formen als die glatte Meeresfläche derartig in ein feuerrothes Licht getaucht sind, dass die Linien darunter zu zerfliessen scheinen. Im Vordergrunde ist gewöhnlich durch ein schwarzbraunes Fahrzeug mit gelbem Segel ein kräftigerer Lokalton angeschlagen, der aber nur zur Steigerung der Lichteffekte dient. Bis in die Mitte der fünfziger Jahre übten diese phantastischen Seestücke ihren Reiz. Eine Ansicht von Venedig aus dem Jahre 1852, welche der Luxembourg besitzt, ist in der That von zauberischer Lichtwirkung und reich an poetischer Stimmung. Mit der Zeit gab sich Ziem aber solchen Ausschreitungen hin, dass seine Gemälde nur noch den Beifall auswärtiger Bilderkäufer fanden. Seine Behandlungsweise wurde immer manierirter, und die Baudenkmäler, welche den Hintergrund seiner Gemälde bilden, nahmen schliesslich ganz groteske Formen an. Charles Busson neigt sich, obwohl er ein Schüler von Français ist, mehr der naturalistischen Richtung zu, indem auch er ein Hauptgewicht auf die Stimmung legt. Dazu braucht er weit ausgedehnte Ebenen, welche den Beschauer nicht an und für sich fesseln, sondern erst durch die Beleuchtung interessant werden. Wie die ganze naturalistische Gruppe bevorzugt er sogar möglichst nüchterne Gegenden, öde Haideflächen, aus welchen hässliche Bäume ihre entlaubten Aeste zu dem grauen, von Nebeln verhüllten Himmel emporstrecken, dürftige Viehtriften mit verkrüppelten Weidenbäumen und einem kleinen Gewässer im Vordergrunde, aus welchem die Rinder trinken. Der schönen oder der romantischen Natur geht er geflissentlich aus dem Wege ebenso wie Harpignies, welcher selbst in seinen italienischen Landschaften nicht den sonnigen Glanz des Südens, sondern eine gewisse Schwermuth, eine trübe Stimmung zum Ausdruck bringt, welche der südlichen Natur ganz fremd ist. Eine derartige Campagnalandschaft bei Abendstimmung (Salon von 1866) befindet sich im Luxembourg. Für seine französischen Landschaften wählt er seine Motive meist aus den Gebieten des Allier und der Yonne und bevorzugt dabei einsame waldige Gegenden, auf welchen die kräftig gemalten Bäume die Hauptträger der Stimmung sind. Harpignies gilt seit Daubignys Tode für den bedeutendsten Landschaftsmaler der französischen Schule. Andere



Zeit- und Gesinnungsgenossen Daubignys sind, wie *Villevieille* (1826 —1863) und *Blin* (1827—1866), schnell vergessen worden oder haben sich wie *Hanoteau* (geb. 1823) doch nicht eine ähnliche Stellung erobern können. Aus der Reihe der jüngeren Landschaftsmaler, die sich mehr oder weniger in naturalistischen oder doch realistischen Gleisen bewegen, sind Emmanuel *Lansyer* (geb. 1835) ein Schüler von Courbet und Harpignies, welcher auch Marinen malt, *Chintreuil*, *Gaucherel*, *Bernier*, *Watelin*, Emile *Breton*, *Yon* und *Guillemet* zu nennen.

Obwohl die naturalistischen Tendenzen in der Landschaftsmalerei während der letzten drei Jahrzehnte die Oberhand hatten, konnten die Landschaftsmaler der historischen Schule daneben immer noch ihr Dasein fristen. Einzelne von ihnen, wie Alexander *Desgoffe* (1805—1883), Achille *Benouville* (geb. 1815), *Aligny* (1798—1871) und Paul *Flandrin* (geb. 1811), der Bruder Hippolytes, haben die grossen Bahnbrecher des Naturalismus sogar überlebt und Dank der Zähigkeit ihres Lebens am Ende desselben noch Siege erringen können, auf die sie kaum mehr gerechnet hatten. *Français* und *Cabat* gehören trotz ihrer anfänglich realistischen Tendenzen ebenfalls mehr zur Gruppe der Stilisten als zu den Naturalisten, und August *Allongé* (geb. 1833), ein Schüler von Cogniet, und Eduard *Jmer* (geb. 1828) kann man wegen ihrer Sorgsamkeit in der Ausführung der Details, wegen ihres Strebens nach romantischen Lichteffekten und ihrer Vorliebe für pittoreske Gegenden kaum den Stimmungsmalern mit impressionistischen Tendenzen beigesellen. Man wird dennoch in der gegenwärtigen französischen Landschaftsmalerei vergebens nach einer durchgreifenden Strömung suchen, und ebenso fehlt es ihr an so vielen scharf ausgeprägten Individualitäten, wie sie die deutsche besitzt. Im Vergleich zu der letzteren ist die französische Landschaftsmalerei einseitig und beschränkt. Sie bewegt sich fast ausschliesslich in den engen Grenzen der Nationalität, und innerhalb dieser Grenzen wird, wiederum sehr einseitig, die Ebene und der Fluss bevorzugt. Eine blühende Gebirgsmalerei, wie sie zu den schönsten Zierden der deutschen Landschaftsmalerei gehört, kennt man in Frankreich nicht. Die Schweiz ist niemals das Ziel der französischen Landschaftsmaler gewesen. Wenn man von den Ausflügen einzelner nach England, Holland und Italien absieht, hat nur Algier und der Orient einige Anziehungskraft auf sie geübt. Aber einen internationalen Charakter wie die deutsche hat die französiche Landschaftsmalerei dadurch nicht gewonnen. Die Franzosen sind stolz darauf, dass ihre Maler mit Vorliebe die Motive zu ihren Landschaften aus der Heimath schöpfen. Sie legen ein grosses Gewicht auf die nationalen Tendenzen, obwohl dieselben in Wahrheit nicht in der Heimaths-



liebe, sondern in der Abneigung der Franzosen gegen das Reisen begründet sind. Aber der nationale Charakter einer Landschaftsmalerei wird dadurch nicht abgeschwächt, dass sich ihre Vertreter über den ganzen Erdball ausdehnen, um ihre Studienmappen zu füllen. Auch in Aegypten, in Indien und den Polargegenden bewahrt der deutsche Landschaftsmaler seine nationale Anschauungs- und Empfindungsweise, ohne dabei gegen die Objectivität in der Wiedergabe der Natur zu sündigen, weil er die Landschaft nicht zum Gegenstand coloristischer Experimente macht, sondern in erster Linie ihre Grundlinien festzuhalten sucht.

* * *

Im Laufe unserer Darstellung der Entwicklungsgeschichte der französischen Malerei haben einige Künstler keinen Platz gefunden, die sich keiner herrschenden Richtung oder keiner grösseren Gruppe angeschlossen haben, die aber gleichwohl in einer Uebersicht über die Hauptvertreter der modernen Malerei Frankreichs nicht fehlen dürfen. Da ist zunächst der geistvolle Genremaler George *Vibert* (geb. 1840), ein Schüler von Felix Barrias, welcher anfangs in der Weise seines unter Cogniet gebildeten Meisters nackte, mythologische Figuren in landschaftlicher Umgebung und in Lebensgrösse malte (1864 Narciss, 1866 Daphnis und Chloe), bis ihn eine Reise nach Spanien auf den Gedanken brachte, das dortige Volksleben in pikanten, zierlich gemalten Sittenbildern in kleinem Format zu schildern. Einerseits war es die Wiedergabe farbiger, koketter Trachten, welche ihn dabei vornehmlich fesselte, andrerseits die Sorglosigkeit und Heiterkeit des südlichen Lebens. Er gab diesen Bildern, welche wegen ihres lebhaften Colorits und ihrer subtilen, zierlichen, spitzen Behandlung lebhaften Beifall fanden, gern eine humoristische, bisweilen satirische Pointe und stellte gelegentlich auch Szenen aus Komödien dar oder er personifizirte die Moral von Fabeln. So entstanden nach einander die Genrebilder »Die Serenade« (1872), die »Toilette der Madonna«, ein »Mobilienverkauf«, der »Auszug der Neuvermählten« (1873), die »Grille und Ameise«, das Portrait des Schauspielers Coquelin in der Rolle des Mascarille in Molières »Précieuses ridicules« u. a. m. Aber diese raschen, ununterbrochenen Erfolge befriedigten den Maler auf die Dauer nicht. Auch er wollte sich, in schwerer Verkennung der Grenzen seines Talents, in der Malerei grossen Stils versuchen und malte auf einer riesigen Leinwand eine »Apotheose Thiers'«, welche im Salon von 1878 erschien und vom Staate für das historische Museum in Versailles angekauft wurde. An die Malerei grossen Stils erinnerten aber nur die Dimensionen der Leinwandfläche. Im übrigen hatte Vibert seine Auf-

gabe durchaus im Geiste eines Kleinmalers gelöst. Wohl wird das Centrum der Composition von einigen lebensgrossen Figuren eingenommen: auf einem Paradebette liegt der todte Staatsmann ausgestreckt, ihn umgeben der Genius des Ruhms mit goldenen Flügeln, der zum Himmel weist, das in einen Trauerflor gehüllte Frankreich und unten, zu Boden geworfen und von Flammen und Rauch umwallt, die bezwungene Commune. Diese Gruppe ist aber oben und unten von zwei langen Reihen kleiner Figuren eingefasst, welche zwei grosse, scheinbar endlose Prozessionen bilden. Oben ziehen die Heere des Consulats und des ersten Kaiserreichs, in Anspielung auf Thiers' Geschichtswerk, wie eine Vision vorüber, und unten bewegt sich der Leichenzug, welcher zu Ehren des Befreiers des Territoriums veranstaltet worden war, dem Kirchhofe zu. Diese zahlreichen Figuren waren ganz in der eleganten, Vibert geläufigen Weise behandelt, so dass sich zu dem Zwiespalt der Composition noch eine Disharmonie durch die künstlerische Darstellung gesellte. In den folgenden Jahren kehrte Vibert in sein gewohntes Fahrwasser zurück und fand mit seiner »Probe auf dem Liebhabertheater«, dem »Atelier zur Abendzeit«, der »Erzählung des Missionärs« u. a. m. wieder den alten ungetheilten Beifall. — Ein verwandtes Talent war Louis *Leloir* (1843—1884), Schüler seines Vaters, des Historienmalers August Leloir, der ebenfalls seine Laufbahn mit historischen Bildern und zwar aus der heiligen Geschichte begann, dann aber in das Gegentheil umschlug und u. a. eine »Versuchung des heiligen Antonius« malte, auf welcher die satirische Tendenz durch die burleske Auffassung des armen Heiligen und die verführerische Darstellung der koketten Versucherin unverkennbar wurde. Daneben malte er hübsche Costümbilder, wie z. B. eine »Taufe«, die in ihrer pikanten Auffassung an die durch den Stich populär gewordenen Genrebilder des im Atelier von Gérôme gebildeten Holländers Friedrich Heinrich *Kaemmerer* »Eine Taufe« und »Eine Hochzeit unter dem Direktorium« erinnern. Durch geistvolle, sprühende Lebendigkeit ausgezeichnet waren auch die Aquarellen Leloirs, unter denen eine Reihe von Odalisken besonders hervorzuheben ist. — Nicht so glatt in der malerischen Behandlung, aber schärfer in der Charakteristik ist Jules *Worms* (geb. 1832), der gleich Vibert die Motive zu seinen, meist humoristischen Genrebildern aus dem spanischen Volksleben wählt. Alle diese Maler, zu denen auch *Delort* und Ferdinand *Roybet*, ein Schüler Viberts, gehören, bewegen sich mehr oder weniger in den von Gérôme und Meissonier gezogenen Grenzen. Für den Mangel an Originalität der Auffassung muss das pikante Colorit und die geschickte und witzige Wahl der Stoffe entschädigen.



Seit dem Tode Fromentins sind auch zwei Orientmaler, Gustave *Guillaumet* und Jules Jacques *Veyrassat* zu Ansehn gekommen, welche ihre Motive ebenfalls aus Algier wählen und ganz in Fromentins Art das figürliche und das landschaftliche Element zu einem Ganzen von feiner malerischer Empfindung zu verschmelzen wissen.

Endlich sind hier noch einige geistvolle Zeichner zu erwähnen, welche mit grösserer oder geringerer Schärfe die satirischen Sittenschilderer ihrer Epochen gewesen sind, sich aber durch ihre vornehme künstlerische Begabung über die Stellung gewöhnlicher Carricaturisten erheben. Während Charlet seinen Witz nur an den Typen des Volkslebens versucht hatte, griff *Grandville* (1803 — 1847) in das politische Getriebe des Tages hinein. Aber noch machte er nur das Thier zum Träger seiner politischen und sozialen Satire, indem er Menschen mit Thierköpfen darstellte und unter dieser Maske die trüben Verhältnisse unter Karl X. verspottete. Später wendete er sich der Illustration zu und lieferte fein durchgeführte Zeichnungen zu Béranger und Lafontaine. Universeller und schneidiger war *Gavarni* (1801 — 1866), welcher illustrirte Witzblätter wie den Charivari mit geistvoll hingeworfenen Croquis versah, in denen das verkehrte und leichtsinnige Treiben gewisser Klassen der Pariser Gesellschaft mit scharfen Strichen gegeisselt wurde. Er war nicht bloss ein übermüthiger Satiriker, sondern ein Künstler von reicher, beinahe düsterer Phantasie und voll Gemüth, der gelegentlich auch tiefer in den Ernst des Lebens hineingriff. Honoré *Daumier* (1808 — 1879) richtete seine Satire vornehmlich gegen die lächerliche Engherzigkeit und die Gebrechen der Bourgeoisie unter Louis Philippe, während *Cham* (1819 — 1879), eigentlich Graf Amadée von Noé, ein Schüler von Delaroche und Charlet, der fruchtbarste, vielseitigste und eleganteste von allen, Republikaner und Imperialisten zur Zielscheibe seiner humoristischen Geschosse machte, weil er im Grunde seines Herzens ein Legitimist war. Gegenwärtig ist Alfred *Grévin* (geb. 1827) der bedeutendste Carricaturenzeichner Frankreichs; aber zu Gunsten der Wirkung vernachlässigt er zu sehr die künstlerische Form. Seine Genialität und seine eigenartige Begabung sind schnell in Manier übergegangen.

* * *

Als Julius Meyer im Frühjahr 1867, zu einer Zeit also, als das zweite Kaiserreich auf der Höhe seines äusserlichen Glanzes stand, seine vortreffliche Geschichte der französischen Malerei zum Abschluss brachte, liess er seine Darstellung in folgenden Sätzen ausklingen: »Bisher hat die Landschaft immer die Perioden der Malerei geschlossen. Sollte sie



in unserer Zeit berufen sein, eine neue einzuleiten? Unmöglich wäre das nicht, da die Gegenwart in allen Dingen so ganz anders beginnt, als die Vergangenheit. Wenig mehr hat die moderne Welt mit der Versinnlichung übersinnlicher Ideen zu schaffen, und die moderne Kunst will nichts sein, als der aus einem glücklichen Geiste geläuterte Schein der Wirklichkeit. Das Moderne in diesem Sinne hat sein unendliches Recht, ein ebenso grosses, als je das Classische und das Romantische hatte. Wäre aber dazu in Frankreich die Landschaft der erste kleine Anfang, so müsste ihm bald als neuer Gegenstand der Kunst folgen die veredelte Wirklichkeit des menschlichen Daseins — und hiezu allerdings sind unter dem jetzigen Staatswesen und der gegenwärtigen Gesittung wenig Aussichten.«

Das damalige Staatswesen hat einem anderen Platz gemacht, welches zwar in seiner republikanischen Form einen schroffen Gegensatz zu dem Soldatenkaiserthum des dritten Napoleon zu bilden scheint, das in Wahrheit aber nur das Haupt geändert hat, während das System und die inneren Verhältnisse dieselben geblieben sind. Wie Napoleon III., der sich auf die Theilnehmer des Staatsstreichs und seine Prätorianer stützte, die Geneigtheit derselben durch beständige Gunstbezeigungen und Opfer erkaufen musste, so sind die gegenwärtigen Machthaber und Parteihäupter auf den guten Willen der herrschenden Parteien angewiesen, der auch nicht ohne Concessionen zu erhalten ist. Die alte Günstlings- und Interessenwirthschaft steht in ungeschwächter Blüthe, und das Staatsoberhaupt, das sich diesem Parteiterrorismus zu entziehen sucht, wird als ein Spielball von allen Parteien hin- und hergeworfen, der Schatten einer Macht, die im Inlande nur nominell und im Auslande der Gegenstand des Mitleids oder der Verachtung ist. Bei dem beständigen Wechsel in den obersten Verwaltungsstellen konnte die vom Kaiserreich überkommene Corruption in der Beamtenhierarchie nicht beseitigt, der Börsenschwindel nicht ausgerottet und die öffentliche Sittenlosigkeit nicht unterdrückt werden, weil es immer mächtige Parteien giebt, welche sich auf das Majoritätsvotum der unsaubersten Bevölkerungsschichten stützen und diesem unersättlichen Moloch ihr Opfer bringen müssen. Auf der anderen Seite lauert die anarchistische Revolution, welche immer schamloser ihr Haupt erhebt und die Waffen, welche der ideale Republikanismus in seiner optimistischen Unbesonnenheit freigegeben hat, nur zu gut zu gebrauchen weiss. In dieser Situation gleicht Frankreich dem Manne in der Rückertschen Parabel, welcher zwischen dem Kameelhaupte und dem Schlunde des Drachen an einem grünen Strauche an der Brunnenwand schwebt. Und doch giebt dieses beklagenswerthe, von der Wuth der Parteien zer-



rissene Land insofern ein leuchtendes Beispiel, als die Kunst gewissermaassen das neutrale Terrain bleibt, auf welchem sich alle Parteien zusammenfinden und der Parteihader verstummt. Freilich ist auch die Kunst von den revolutionären Tendenzen nicht unberührt geblieben. Die Sansculotterie der Impressionisten darf sich neben den mit Palmen gestickten Galakleidern der Institutsmitglieder ungestört breit machen. Die Organisation der »Salons« ist vom Staate auf die unabhängige Künstlerschaft übergegangen, welche nach republikanischen Grundsätzen ein Stimmrecht ausübt. Der Staat hat sich nur in den »nationalen Kunstausstellungen«, welche in Zwischenräumen von fünf oder mehr Jahren stattfinden sollen, das Recht eines nachträglichen Correctivs gewahrt. Die Kunst ist immerhin bei der Veränderung der Regierungsform am besten gefahren, zumal die kunstliebende Geburts- und Finanzaristokratie Paris treu geblieben ist oder gar noch einen Zuwachs durch die jetzt mehr nach Paris gravitirenden Amerikaner gewonnen hat. Gleichwohl hat die Kunst keinen anderen Inhalt gefunden. Wie unter dem Kaiserreich ist auch unter der dritten Republik kein Platz für »die veredelte Wirklichkeit des menschlichen Daseins«, auf welche Julius Meyer hindeutete. Wir haben im Gegentheil gesehen, dass der neueste, wie es scheint, am meisten triebkräftige Keim der französischen Malerei auf die Darstellung der »gemeinsten Wirklichkeit des menschlichen Daseins« hinarbeitet, dass die französische Malerei von idealen Bestrebungen um das Jahr 1884 also weiter entfernt ist als je zuvor.





DRITTES KAPITEL

Architektur und Plastik



uch innerhalb der französischen Architektur vollzog sich im letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts ein Umschwung, welcher, wie die gleichzeitige Regeneration der französischen Malerei durch David, auf dem Studium und der Nachahmung der Antike begründet war. Nur knüpfte sich dieser Umschwung nicht wie auf dem Gebiete der Malerei an einen entschlossenen Reformator, welcher gleichsam mit einem Schlage den Zusammenhang der künstlerischen Entwicklung zerriss, sondern er vollzog sich allmälig und ohne gewaltsame Eingriffe unter dem Einflusse äusserer Ereignisse. Eine so kräftige, ihrer Ziele bewusste Natur wie David konnte freilich nicht ganz ohne Einwirkung auf die Richtuug bleiben, welche die Architektur seiner Zeit einschlug, zumal er selbst gelegentlich auf ihr Gebiet hinübergriff. Für die grossartigen Feste der Republik schuf er, wie wir oben gesehen haben, den architektonischen Rahmen und die decorative Ausstattung, und wie er für die Tracht maassgebend wurde, so fand der antike Geschmack durch ihn auch Eingang in die Wohnung, in das Mobiliar, aus welchen allmälig alles verbannt wurde, was an die anmutigen Tändeleien der Königin Marie-Antoinette erinnerte. Aber schon vor seinem Auftreten war unter den Architekten die Begeisterung für die antiken Denkmäler und Decorationen rege geworden. Zuerst war es die Wiederauffindung der verschütteten Vesuvstädte, welche die Aufmerksamkeit der Künstler auf



die Reste des classischen Alterthums lenkte, und noch unter Ludwig XV. machte sich bereits in der Decoration innerer Räume der Einfluss der Antike geltend. *Soufflots* Pantheon ist dann das erste monumentale Bauwerk, an welchem die strengeren Gesetze der classischen Baukunst zum Ausdruck kamen. Es folgten die Münze von Jacques Denis *Antoine* und das Ecole de Médicine von *Gondouin*, und zu gleicher Zeit kam man diesem Anschluss an die Studien nach alten Baudenkmälern durch Publikationen wie David Leroys »Ruinen der schönsten Monumente Griechenlands« und Delagardettes »Tempel von Paestum« zu Hülfe. Aber diese Bestrebungen hatten damals noch mit der Rokokokunst zu kämpfen, welche zwar bereits im Absterben begriffen war, aber von der Gunst des Hofes und des Adels getragen wurde. Die vollständige Umwälzung zu Gunsten des antiken Geschmacks knüpft sich erst an die Namen Charles *Percier* (1764—1838) und Pierre *Fontaine* (1762—1855), welche die Begründer jenes Stils in der Architektur und im Kunstgewerbe geworden sind, den man nach dem ersten Kaiserreich mit »premier empire« bezeichnet. Percier war mit Fontaine im Atelier ihres Lehrmeisters, des Architekten Peyre des Jüngeren, zusammengetroffen, und von da begann jene Freundschaft, welche beide Männer ihr Leben lang in gemeinsamer Thätigkeit verband. Beide gewannen, durch den römischen Preis und eine Pension des Königs, die Mittel, nach Rom zu gehen und dort ihre Studien sowohl an den antiken Ruinen wie an den Baudenkmälern der Renaissance zu machen*). Percier wurde anfangs durch die Fülle der Erscheinungen so sehr überwältigt, dass er muthlos zu werden begann und seine Zeit unthätig verträumte. Da nahm sich der Maler Drouais, ein Schüler Davids, der bald darauf in der Blüthe der Jahre starb, seiner an und wies ihn mit energischer Hand auf das Studium der Antike, so dass Percier also wenigstens aus zweiter Hand den Einfluss Davids erfuhr, und dadurch der »neu-griechische« Stil, wie man diese steife und trockene Nachahmung der römischen Architekturformen nannte, in die französische Baukunst Eingang fand. Beide Freunde gaben sich nun auf das eifrigste dem Studium der antiken Monumente hin und machten daneben jene Zeichnungen und Aufnahmen von Renaissancepalästen, welche sie unter dem Titel »Palais, maisons et autres édifices modernes, dessinés à Rome« 1798 herausgaben und die so lange die Hauptquelle des Studiums für französische und auswärtige Architekten blieben, bis sie 1840 durch das bessere Werk von Letarouilly »Edifices de Rome moderne« ersetzt wurden. In Paris hatte sich die Lage der Dinge inzwischen derartig ge-

*) Ernest Chesneau, Charles Percier in der Gazette des Beaux-Arts 1881. XXIII. p. 148 ss.



staltet, dass sich die Freunde nach ihrer Rückkehr genöthigt sahen, ihren Unterhalt durch Zeichnungen für andere Architekten und namentlich durch Entwürfe für Möbel, Tapeten, Stoffe, Teppiche, Goldschmiedearbeiten und für andere Zweige des Kunsthandwerks zu erwerben. Während Fontaine mit Geringschätzung auf diese ihm unwürdig erscheinende Beschäftigung herabsah, widmete sich Percier derselben mit dem grössten Eifer, weil er auch hier ein Gebiet fand, auf welchem er seine aus der Antike geschöpften constructiven und decorativen Anschauungen zur Geltung bringen konnte. In diesen Bestrebungen begegnete er sich mit David, welcher bereits früher sein Atelier mit Möbeln nach antiken Mustern hatte ausstatten lassen und dieselben auch als Modelle für das Beiwerk seiner Bilder benutzte. Der Einfluss Perciers auf die französische Kunstindustrie wurde so bedeutend, dass er während der ganzen Zeit des Kaiserreichs und auch noch nach der Restauration maassgebend war. Und nicht bloss in Frankreich allein. Auch von auswärts, von Russland, Spanien, Polen und selbst von Preussen, wo Schinkel erst zwei Jahrzehnte später eine ähnliche Thätigkeit entfaltete, liefen Bestellungen ein. Percier und Fontaine veröffentlichten ihre Entwürfe später in dem »Recueil de décorations intérieures«, wodurch ihr Einfluss noch mehr gekräftigt und noch weiter verbreitet wurde. Durch Madame Bonaparte, welche ihr Schloss La Malmaison umbauen lassen wollte, wurden die beiden Künstler mit dem ersten Consul bekannt, und dieser ernannte sie nicht nur zu Architekten des Louvre, sondern eröffnete ihnen auch ein weites Feld der Thätigkeit, indem er sie zahlreiche Projekte, von denen aber die meisten nicht zur Ausführung gelangten, und die Decorationen zu seinen Festlichkeiten und Ceremonien anfertigen liess. Ausser den Restaurationsarbeiten an den Schlössern von Saint-Cloud, Fontainebleau, Versailles, Compiègne und dem Palais des Elysée sind von ihren Werken nur der Triumphbogen auf dem Carroussel-Platze und die in Form eines griechischen Kreuzes erbaute, von einer Kuppel überhöhte Sühnekapelle übriggeblieben. Letztere wurde aber erst unter Ludwig XVIII. zum Andenken an Ludwig XVI. und Marie Antoinette errichtet, während jener Triumphbogen ein Denkmal der durch die grosse Armee in den Jahren 1805 und 1806 erfochtenen Siege ist. Er ist keine originale Schöpfung, sondern eine getreue, um ein Dritttheil verkleinerte Kopie des Triumphbogens des Septimius Severus in Rom, welche nur eine neue, ihrer Bestimmung entsprechende, plastische Decoration erhalten hat. Inmitten des gewaltigen, von den neuen Louvregalerieen nördlich und südlich begrenzten und westlich von den Tuilerieen abgeschlossenen Platzes vermag dieses winzige Bauwerk keine bedeutende Wirkung auszuüben,



und heute, nachdem der westliche Abschluss des architektonischen Rahmens durch die Niederlegung der Tuilerien beseitigt ist, reducirt sich diese Wirkung noch, da der Triumphbogen des Carrousselplatzes nun in der grossartigen Strassenperspective liegt, welche sich vom Arc de Triomphe de l'Etoile durch die Champs Elysées bis zur Westfaçade des alten Louvre erstreckt. Nachdem Napoleon I. das Decret erlassen hatte, welches die Vereinigung des Louvre mit den Tuilerieen befahl, entfaltete Percier und Fontaine eine grosse Regsamkeit. Vorerst gab es aber an den alten Theilen so viel im Aeussern wie im Innern zu restauriren, dass der Neubau der nördlichen Verbindungsgalerie von den Tuilerieen aus nur langsam gegen den Louvre vorschritt und erst bis zum jetzigen Pavillon de Rohan gediehen war, als der Sturz Napoleons die Arbeiten unterbrach. Percier und Fontaine blieben zwar auch unter den folgenden Regierungen die Architekten des Louvre; aber sie fanden keine Gelegenheit mehr, hier weitere Thätigkeit zu entfalten. Wie die Vollendung des Louvre blieb auch die Beendigung der gleichfalls von ihnen 1805 angelegten Rue de Rivoli mit ihren Arkadengängen Napoleon III. vorbehalten.

Obwohl demnach nur wenige ihrer Schöpfungen übrig geblieben sind, haben Percier und Fontaine nicht nur einen völlig dominirenden Einfluss auf den architektonischen und decorativen Geschmack ihrer Zeit geübt, sondern auch die Richtung der architektonischen Studien in Frankreich auf lange Zeit hinaus bestimmt. Wie der antike Stil den Palastbau, das Mobiliar und die gesammte Kunstindustrie beherrschte, so nahmen auch die antiken Studien im Bildungsgange der zukünftigen Architekten die erste Stelle ein und haben sie bis auf den heutigen Tag behalten, wenn auch inzwischen die römische und gothische Architektur des Mittelalters und die glanzvollen Vorbilder aus den Zeiten Ludwigs XIII. und XIV. daneben zu Ehren gekommen sind. Noch heute ist der junge Architekt, welcher den römischen Preis erhalten hat, verpflichtet, im letzten Jahre seines Aufenthalts in der Villa Medicis die Restauration eines antiken Baudenkmals als Ausweis seines Studienfleisses nach Paris zu schicken. Durch diese Erziehungsmethode erlangen die französischen Architekten eine innige Vertrautheit mit den antiken Kunstformen, welche sich bis auf die geringfügigsten constructiven und ornamentalen Details erstreckt. Im beständigen Zusammenhang mit den Meisterwerken der antiken Baukunst lernen sie frühzeitig das Gefühl für monumentale Grösse und Würde entwickeln und befestigen, und bei solchen Studien, welche in detaillirten Aufnahmen ihren Ausdruck finden, eignen sie sich eine von den Architekten anderer Länder nur selten erreichte Kunst der



zeichnerischen Darstellung an. Auf der anderen Seite ist durch diese Studien in die französische Architektur ein archäologischer Zug gekommen, welcher die Architekten zu Alterthumsforschern gemacht und ihnen auf ihren Spürwegen durch die Ruinen Roms, Griechenlands, Aegyptens und Assyriens allmälig die Sucht nach dem Seltsamen, dem Absonderlichen und Ungewöhnlichen eingeflösst hat. Da ein grosser Theil der französischen Architekten in der Heimath seine Verwendung bei der Restauration und Ueberwachung der dortigen Baudenkmäler aus dem Mittelalter und der Renaissancezeit findet, so werden die erlernten Prinzipien auch auf die Arbeiten übertragen, welche der Wiederherstellung der gothischen und romanischen Kirchen und der Renaissancepaläste gewidmet sind. Diese zweite, mittelalterliche Richtung innerhalb der französischen Architektur nahm aber erst mit dem Beginn der vierziger Jahre einen produktiven Anlauf. Bis dahin blieb auf allen Gebieten der öffentlichen Bauthätigkeit der von Percier und Fontaine begründete neugriechische Stil der herrschende, weil alle hervorragenden, zu grossen Aufgaben herangezogenen Architekten mit Ausnahme Ducs Schüler von Percier gewesen waren.

In seinem allgemeinen Charakter unterscheidet sich der neu-griechische Stil nicht sehr von der durch David und seine Schule gepflegten Historienmalerei. Auch Percier war wie David mehr ein findendes als ein erfindendes, ein kühl berechnendes als aus der Fülle der Phantasie herausschaffendes Talent, und deshalb trägt der neu-griechische Stil dasselbe frostige, hohle und pathetische Gepräge wie der Pseudo-Classicismus Davids. »Percier, sagt Chesneau, hat das Vernunftgemässe bis zum Abstrakten, die Einfachheit der Linien bis zur Aermlichkeit, die Reinheit der Conturen bis zur Nüchternheit, die Correktheit der Formen bis zur Trockenheit getrieben.« Einen gleichen Mangel an eigener Erfindung tragen auch die Bauwerke anderer Architekten, welche unter Napoleon I. begonnen, aber erst unter den folgenden Regenten vollendet worden sind. Zu gleicher Zeit mit der Errichtung des Triumphbogens auf dem Carrousselplatz (1806) wurde der Bau eines zweiten Triumphbogens zu Ehren der grossen Armee auf der Place de l'Etoile decretirt. Nach dem Entwurfe von *Chalgrin*, welcher den Bau jedoch nicht über das Gesims des Sockels hinausführte, sollte er alle Triumphbögen des Alterthums überragen, und er ist auch wirklich durch *Huyot* und Abel *Blouet* bis zu einer Höhe von fast fünfzig Metern gebracht worden. Weit entfernt die getreue Kopie eines antiken Vorbildes zu geben, hat Chalgrin im Gegentheil den Versuch gemacht, eine neue Form für den aus dem Alterthum überlieferten Gedanken zu finden. Da der Bogen in der Mitte eines



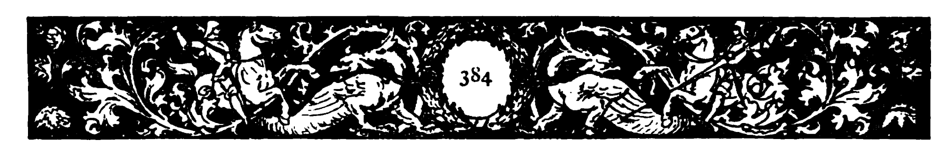
grossen Platzes völlig isolirt steht, ist die Idee des Thors von vornherein aufgegeben und das Ganze nur als ein Ruhmesdenkmal behandelt worden. Zu diesem Zwecke verzichtete der Architekt auf die Seitenthore, welche z. B. beim Constantinsbogen die Masse des Bauwerks rhythmisch gliedern, weil er grosser Mauerflächen zur Anbringung figurenreicher Reliefs bedurfte, auf welchen der Ruhm der Heere der Republik, des Consulats und des Kaiserreichs allegorisch und episch verherrlicht werden sollte. Der architektonische Gedanke tritt hinter dem plastischen zurück. Die schwerfällige Masse der den Bogen flankirenden Pfeiler dient nur als Träger der Reliefs, weshalb auch auf eine gefällige Gliederung derselben verzichtet worden ist. Da auch die Attika erheblich niedriger ist als bei den römischen Triumphbögen, wird der Mangel an Gliederung noch auffälliger. Unter den Reliefs verdienen die allegorischen Gruppen mit Figuren in römischer Tracht den Vorzug vor den historischen Darstellungen, welche meist an Unklarheit der Motive, an Ueberfüllung und an Verworrenheit der Composition leiden. Jene vier Gruppen stellen an der Ostseite den Auszug der republikanischen Heere zur Rheingrenze in plastischer Versinnlichung der ersten Strophe der Marseillaise von Rude, die Glorification Napoleons von Cortot, auf der Westseite die Erhebung des französischen Volkes im Jahre 1814 und die Segnungen des Friedens im Jahre 1815 von Etex dar. Rudes Gruppe ist die beste, vielleicht weil der Gegenstand der dankbarste ist. Wenn auch die mit aufgerissenem Munde zum Kampfe rufende, mit übermässig grossen Flügeln ausgerüstete Kriegesgöttin trotz dieser Flügel nichts schwebendes hat, sondern schwer auf den Kriegern unter ihr zu lasten scheint, so ist doch die ganze Gruppe von erstaunlicher Gewalt des Ausdrucks und von einer so leidenschaftlichen, glühenden Erregung erfüllt, als würden die Figuren vom Sturmwinde dahingetrieben. Der Gedanke der Revolution, dass der Besitz der Freiheit unüberwindlich macht, dass die Liebe zum Vaterlande Kinder zu Helden erhebt, ist trotz der antiken Maskerade klar und scharf versinnlicht. Betrachtet man dagegen jede Figur für sich, so wird man freilich die Originalität vermissen und namentlich über die mehr lächerliche als erhabene Situation der Bellona, welche Arme und Beine wie vier Windmühlenflügel auseinanderspreizt, nicht hinwegkommen. Der Triumphbogen auf der Place de l'Etoile ist das am meisten charakteristische Beispiel für das hohle Pathos, welches die französische Architektur und Plastik nach ihrer Erneuerung im Anschluss an die griechisch-römische Antike bis in die fünfziger Jahre hinein beherrschte.

Eine getreue Nachbildung eines antiken Denkmals ist hinwiederum die ebenfalls zum Ruhme der grossen Armee von *Lépère* und *Gondouin*



errichtete Vendômesäule, zu welcher der Grundstein auch im Jahre 1806 gelegt wurde. Bis auf die Anordnung des plastischen Schmuckes ist sie eine Kopie der Trajanssäule in Rom: ein gemauerter Kern, welcher mit bronzenen Reliefplatten bekleidet ist, deren Darstellungen sich spiralförmig von der Basis bis zum Kapitäl der Säule emporziehen, und oben die Bronzestatue des Kaisers in der Tracht eines römischen Imperators von *Chaudet*. Dank dem Eifer des von Napoleon eingesetzten Intendanten der schönen Künste, Denon, unter dessen Leitung der Bau stand, wurde die Säule 1810 mit einem Kostenaufwande von etwa 2 Millionen Francs vollendet. Dieses Denkmal hat mehr als jedes andere unter dem Wechsel der politischen Geschicke Frankreichs leiden müssen. Nach der Rückkehr der Bourbonen wurde die Statue Napoleons herabgenommen und durch eine Lilie mit einer weissen Fahne ersetzt. Chaudets Werk wanderte in den Schmelzofen, und die Bronze wurde zu dem Reiterstandbild Heinrich IV. auf Pont Neuf verwendet, welches nach dem Modell von Lemot ausgeführt wurde, nachdem ein älteres Standbild desselben Königs 1792 zu Kanonen umgegossen worden war. 1833 liess Louis Philipp eine neue Statue Napoleons von Seurre auf die Vendômesäule bringen, und zwar in der historischen Tracht, im Ueberrock und mit dem Dreispitz. Diese Statue fand aber nicht den Beifall Napoleon III., der sie 1865 durch ein Standbild von Dumont ersetzen liess, welcher sich im wesentlichen an Chaudets Werk hielt. Diese Statue befindet sich auch heute noch auf der Säule, welche nach der Zerstörung durch die Commune völlig wiederhergestellt worden ist.

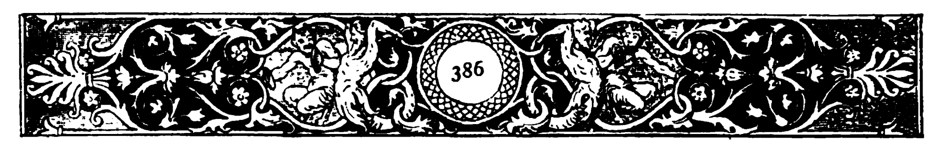
Zu einem Ruhmestempel für die grosse Armee war auch die Madeleine-Kirche bestimmt, die als solche nach dem Vorbild des Pantheon schon unter Ludwig XV. begonnen worden war. Unter Ludwig XVI. wurden neue Pläne gemacht, und zur Zeit der Revolution war der Bau erst bis zu einer Höhe von einigen Metern über den Sockel gediehen. Diese Fundamente sollten für den von Napoleon beabsichtigten Bau benützt werden, zu welchem er eine Concurrenz ausschreiben liess. Er hielt sich aber später nicht an das Urtheil der Preisrichter, sondern wählte das Projekt von *Vignon* (1761—1828) aus, weil es seinen Intentionen besser entsprach. Er hatte nicht eine Kirche, sondern einen Tempel verlangt, ein Baudenkmal, wie es bisher weder in Athen noch in Paris existirt hatte. Vignon begann demnach im engen Anschluss an antike Muster, nur in grösseren Dimensionen, einen korinthischen Peripteraltempel, von welchem die Säulen des Umgangs und die Mauern der Cella vollendet waren, als die Bestimmung des Gebäudes in Folge der Restauration verändert und dasselbe wieder dem Gottesdienste zurückgegeben



wurde. Vignon blieb der Leiter des Baus, und da das Aeussere in den Grundzügen einmal fertig dastand, versuchte er nun, so gut es ging, das Innere den Bedürfnissen des Cultus anzupassen, indem er dasselbe in Schiffe eintheilte, mit Kuppeln überwölbte und eine Apsis anbrachte. Der Zwiespalt zwischen dem Aeusseren und Inneren ist dadurch aber ein unversöhnlicher geworden, und man darf sich daher nur an das erstere halten, um einen harmonischen Eindruck zu gewinnen. Aus derselben antikisirenden Geschmacksrichtung herauserwachsen ist die Façade des Palais Bourbon, der jetzigen Kammer der Deputirten, welche am linken Seine-Ufer am Ende des grossen Strassenzuges liegt, der von der Madeleinekirche über den Concordienplatz führt. Um das Palais gewissermaassen zu einem Gegenstück der Kirche zu machen, wurde demselben von 1804—1807 durch *Poyet* eine Vorhalle von zwölf korinthischen Säulen vorgelegt. Die dadurch zum Abschluss gebrachte Perspektive ist eine der grossartigsten, welche Paris besitzt, wie überhaupt die französischen Architekten in solchen Strassenanlagen ein entschiedenes Gefühl für monumentale Wirkung zu entwickeln wissen. Auch die von *Brongniart* († 1831) entworfene und von *Labarre* vollendete Börse ist nach dem Schema der Antike erbaut. Hier konnte aber das Innere, ein geräumiger, hoher Saal, mit dem pompösen Mantel der korinthischen Säulenstellung in einen besseren Einklang gebracht werden, als bei der Madeleinekirche. Rechnet man noch den Bau einiger Markthallen, die Anlage mehrerer Brücken und die Herstellung der Seinequais hinzu, so ist damit die Bauthätigkeit des ersten Kaiserreichs erschöpft, die allerdings äusserst beträchtlich war im Vergleich zu derjenigen, welche die Nachfolger Napoleon I. bis zur Revolution von 1848 entfalteten. Freilich hatte Napoleon ihnen den grössten Theil seiner Baudenkmäler unvollendet hinterlassen, und die Beendigung derselben nahm grosse Mittel in Anspruch. Die Schüler von Percier und Fontaine hatten mithin nur wenig Gelegenheit, ihre schöpferische Kraft an neuen Aufgaben zu erproben. Die archäologischen Studien nahmen einen neuen Aufschwung, und sie wurden mit um so tieferem Ernst betrieben, als auch die folgende Architektengeneration noch immer kein ausreichendes Feld für praktische Thätigkeit fand. Von den Schülern Perciers und Fontaines haben *Leclerc* und *Debret* vornehmlich durch ihre Lehrthätigkeit gewirkt. *Visconti* (1791—1853) starb, als er eben zu einer umfassenden, seiner Begabung würdigen Aufgabe, zur Vollendung des Louvre, von Napoleon III. berufen worden war. Seine Pläne wurden zwar in den Grundzügen beibehalten, aber in den Details gestattete man sich so erhebliche Abweichungen, dass der edle, einfache Grundgedanke Viscontis darunter



verschwand. Sein Nachfolger *Lefuel* überlud die an der Rue Rivoli belegene Façade derartig mit Pavillons, Halbsäulen, Figuren, Gruppen und Reliefs, dass die monumentale Wirkung des ursprünglichen Entwurfs dadurch wieder aufgehoben wurde. Auf Visconti ist die Anlage der beiden Flügelbauten zurückzuführen, welche in der gleichen Flucht mit der Nord- und Südfaçade des alten Louvre liegen und den mittleren der drei grossen Höfe einengen, wodurch die weite zwischen Louvre und Tuilerien belegene Fläche eine wohlthuende Unterbrechung erhalten hat. Visconti hat ferner das Grabmal Napoleon I. im Invalidendom entworfen und ist als Architekt an der Nationalbibliothek thätig gewesen. Hippolyte *Lebas* (1782—1867) versuchte in der von 1823—1836 erbauten Kirche Notre-Dame de Lorette einen Compromiss zwischen der antiken Form und dem Bedürfniss des christlichen Cultus zu schliessen. Da die Madeleinekirche dem letzteren keineswegs genügt hatte, nahm sich Lebas den Typus einer altchristlichen Basilika zum Vorbilde, konnte sich aber nicht enthalten, der Kirche eine Halle von korinthischen Säulen mit Giebeldreieck vorzubauen. Lebas hat bei weitem günstiger als Lehrer gewirkt, da eine Anzahl der begabtesten Architekten der folgenden Generation, Labrouste, Vaudoyer, Ballu, Garnier und Paccard, zu seinen Schülern gehört hat. Viel consequenter wurde das Basilikenprinzip an der Kirche St. Vincent de Paul von dem aus Köln gebürtigen *Hittorff* (1792—1867) durchgeführt, welcher nicht nur unter allen Schülern Perciers die umfang- und einflussreichste Bauthätigkeit entfaltet, sondern auch durch seine archäologischen Forschungen den ersten Anstofs zu einem Umschwung in der französischen Architektur gegeben hat. Bei Percier hatte Hittorff die reinste classische Luft geathmet und fand bald als königlicher Architekt Gelegenheit, seine Studien im Sinne des neu-griechischen Stils zu verwerthen. In der ersten Periode seiner Thätigkeit erbaute er in Gemeinschaft mit *Le Cointe* das Theater de l'Ambigu comique und entwarf den Springbrunnen auf dem Concordienplatze, dessen grossartige Anlage ebenfalls von ihm herrührt. Im Jahre 1822 trat er mit seinem Schüler Zanth eine Reise nach Italien und Sizilien an, auf welcher er die Ueberreste der griechischen Baukunst auf Sizilien aufnahm und einer genauen Untersuchung unterzog, deren Hauptresultat die epochemachende Entdeckung von der Polychromie der antiken Architektur war. Die Ergebnisse seiner Forschungen legte er zuerst in einer 1830 erschienenen Schrift »L'Architecture polychrome chez les Grecs« nieder. In dem Deutschen Gottfried Semper und in dem Engländer Donaldson fand er bald eifrige Bundesgenossen, welche die Richtigkeit seiner Entdeckung durch genaue Forschungen an attischen Baudenkmälern vollkommen bestätigten, so



dass heute nur noch Zweifel über den Umfang der Bemalung bestehen. Es scheint jedoch, dass dieselbe ziemlich durchgreifend gewesen ist, wenn auch Hittorff und andere Franzosen in der farbigen Wiederherstellung von griechischen Tempeln (Hittorff's Restauration des Tempels in Selinunt erschien 1851) manche Uebertreibungen begangen haben. Diese Entdeckung übte einen tiefen Einfluss auf die französische Architektur selbst. Im Jahre 1847 fertigte Alexis *Paccard* (1813—1867), ein Schüler von Lebas, eine farbige Restauration des Parthenon an, nachdem er sich zwei Jahre lang zum Studium der griechischen Architektur in Athen aufgehalten. Nach ihm ist dann Charles *Garnier*, der Erbauer des Pariser Opernhauses, zu nennen, welcher im Jahre 1852 eine polychrome Wiederherstellung des Zeus-Tempels in Aegina ausführte und genau zwanzig Jahre später in dem vollendeten Prachtbau an der Place de l'Opéra zeigte, wie diese Studien in der modernen Architektur praktisch verwerthet werden können. Seit dem Beginn der fünfziger Jahre bilden solche Farbenstudien eine stehende Rubrik im Bildungsgange der französischen Baukünstler, und selbst ein so feiner und strenger Classicist wie Duban konnte sich am Ende seines Lebens dem wachsenden Farbendrange nicht entziehen, indem er bei dem Denkmal für Ingres in der Ecole des beaux-arts die Ornamentik der Architektur zum Theil vergolden liess.

Unmittelbar nach seiner Rückkehr aus Italien erhielt Hittorff den Bau der Kirche von St. Vincent de Paul übertragen, welchen er in Gemeinschaft mit seinem Schwiegervater Lepère in einem Zeitraum von zwanzig Jahren ausführte. In der Gliederung des Aeusseren, welches sich nur in der Vorderfront zu höherem Schwunge erhebt, während die Seitenfaçaden ganz einfach behandelt und nur durch Pilaster, welche die Fenster flankiren, belebt sind, zeigte sich Hittorff als strengen Schüler der Antike. Dagegen führte er im Innern das Princip einer durchgehenden Polychromie sowohl in der Dekoration der Decke wie in der Bemalung der Wandflächen durch Flandrin und Picot und in den farbigen Glasfenstern mit vollster Consequenz durch. Der Hauptfront ist eine von Säulen getragene Vorhalle, welche ein antiker Giebel mit einem den hl. Vincenz von Paula als Beschützer der Findlinge verherrlichenden Relief von Lemoine krönt, vorgelegt, und zu beiden Seiten der Façade erheben sich zwei stumpfe Thürme in drei Stockwerken, welche durch korinthische Säulen und Pilaster gegliedert sind. Das in fünf Schiffe getheilte Innere hält sich ziemlich streng an die Formen der altchristlichen Basilika, nur dass die Rundung der Absis nicht nach aussen in die Erscheinung tritt, sondern rechts und links durch zwei Sakristeien und hinten durch eine Kapelle verdeckt wird, so dass der Chorschluss ein geradliniger



wird. In den späteren Bauten Hittorffs, von denen das Panorama in den Champs Elysées, der Cirque Napoléon und der Nordbahnhof in Paris die bedeutendsten sind, ist besonders die Eisenconstruction bemerkenswerth, welche sich in der Halle des letztgenannten Baues zu einer für die damalige Zeit ganz ungewöhnlichen Kühnheit erhebt. Bei den gewaltigen Fortschritten des Ingenieurwesens sind aber gerade Bauwerke dieser Art schnell überholt worden.

Wenn sich die Bauthätigkeit unter Louis Philipp auch zumeist auf die Vollendung der Bauten aus der Napoleonischen Hinterlassenschaft beschränkte, so hat sie doch auch einige hervorragende Denkmäler aufzuweisen, welche nicht unwesentliche Züge in die architektonische Physiognomie von Paris eingefügt haben: ausser der Molière-Fontaine in der Rue Richelieu von Visconti (1844 vollendet) die Juli-Säule von *Duc* (1840), die Ecole des beaux-arts von *Duban* (1838) und die Bibliothek St. Geneviève von *Labrouste* (1850 vollendet). Felix Duban (1798—1870) hing durch seinen Lehrer Debret mit der classischen Richtung von Percier und Fontaine zusammen, hatte sich aber während seiner Studienzeit in Italien eine freiere, mehr malerische Auffassung der Antike angeeignet und schloss sich in seinem Hauptwerk sogar an die Formen der italienischen Renaissance an. Er war eine lyrisch angelegte Künstlernatur, welche mehr nach malerischer als monumentaler Wirkung strebte. Während seine Altersgenossen Labrouste und Duc in den Ruinen von Paestum, Selinunt und Agrigent den Spuren des ersten Griechenthums nachgingen, fand Duban seine höchste Befriedigung in dem Studium pompejanischer Landhäuser und etruskischer und römischer Grabmäler. Er gefiel sich in malerischen Phantasien, indem er die vornehmsten Gebäude und Denkmäler von Rom und Florenz auf je einem Blatte zu einem poetischen Ensemble vereinigte und dabei eine ausserordentliche Virtuosität der zeichnerischen Darstellung entfaltete. Als er nach Paris zurückgekehrt war, wurde ihm im Jahre 1832 die Weiterführung der von seinem Lehrer Debret im Stile der italienischen Renaissance begonnenen Ecole des beaux-arts übertragen. Er hatte dabei mit grossen Schwierigkeiten zu kämpfen, die er jedoch mit Geschick und Geschmack überwand. Ursprünglich hatte sich auf diesem Platze ein Kloster befunden, dessen Ueberreste, besonders eine Kapelle, erhalten werden sollten. Bis zum Jahre 1816 hatte der Platz als ein »Museum historischer Denkmäler« gedient. Man hatte hier eine Reihe von Grabdenkmälern, Architekturfragmenten, Portalen und Façadentheilen von Schlössern, die unter der Revolution zerstört worden waren, zusammengebracht, und diese sollten gleichfalls ihre Stelle auf dem Hofe behalten. Mit feinem künstlerischen



Sinn hat Duban diese Architekturtheile, unter denen besonders das Portal des Schlosses Anet und ein Bruchstück der Façade des Schlosses Gaillon, zwei prächtige Beispiele französischer Renaissance, bemerkenswerth sind, als Dekoration für seinen Bau verwendet. An seiner eigenen Hauptfaçade, welche Debret begonnen hatte, entfaltete Duban ebenfalls ein feines Gefühl für decorative Wirkung, und bei der Anordnung der inneren Räume, unter denen der mit Glas bedeckte Saal der Gipsabgüsse (Saal der Melpomene) von imposanten Verhältnissen ist, sorgte er nicht nur für gute Beleuchtung, sondern er strebte auch nach pittoresken Lichteffekten, deren Poesie er bei dem Studium antiker Bauten kennen gelernt hatte. Seine übrige Thätigkeit beschränkte sich ausschliesslich auf Restaurationen, zu denen freilich kaum jemand befähigter war, als Duban, welcher sich mit feinem Spürsinn vortrefflich in die künstlerische Ausdrucksweise vergangener Epochen hineinzuleben wusste. Sein Hauptwerk auf diesem Gebiete ist die Restauration des Schlosses von Blois, welches er aus einem traurigen, trümmerhaften Zustande zu neuem Glanze in ursprünglicher Frische erstehen liess. Ausserdem restaurirte er die heilige Kapelle im Justizpalaste, die Façade des alten Louvre nach der Seine zu und die Apollogalerie im Louvre, welche durch Brand vollständig zerstört worden war.

Um dieselbe Zeit wie die Ecole des beaux-arts wurde noch ein anderer Renaissancebau in Paris in Angriff genommen, die Vergrösserung des alten, aus dem sechzehnten Jahrhundert stammenden Rathhauses durch zwei Flügelbauten, welche *Lesueur* und *Godde* seit 1836 aufführten, und eine monumentale Gestaltung des Innern, an welcher Victor *Baltard* (1805—1874) einen bedeutsamen Antheil hatte. Das Gebäude wurde durch die Commune im Mai 1871 so vollständig eingeäschert, dass ein vollständiger Neubau an die Stelle der Ruine treten musste. Es wurde eine Concurrenz ausgeschrieben, aus welcher Theodor *Ballu* (geb. 1817), ein Schüler von Lebas, und *Deperthes* als Sieger hervorgingen, die sich hinsichtlich der äusseren und inneren Gestaltung des Baues, wie auch vorgeschrieben war, ziemlich genau an die frühere Physiognomie desselben gehalten und sich nur in der Bekrönung der Pavillondächer einige wirksame Zusätze, in den Flügelbauten eine Erweiterung gestattet hatten. An den Namen Victor Baltards knüpft sich der Bau der Kirche St. Augustin (1860—1868), welche wegen der kühnen Eisenconstruction der Kuppel für die Geschichte des Eisenbaus wichtig ist, während die äussere Physiognomie im Uebrigen unter der ungünstigen Gestaltung des Bauterrains, eines unregelmässigen Dreiecks, leiden musste, so dass das gewaltige rundbogige Portal viel zu gross für den dahinter liegenden Baukörper



erscheint, und die Errichtung der grossen Markthallen, Halles centrales, welche als Muster für alle übrigen Bauten ähnlicher Art in Frankreich und Belgien gedient haben. Ungefähr um dieselbe Zeit (1861—1867) wurde die Kirche La Trinité von Ballu erbaut, welcher, mit allen Stilformen des Mittelalters und der Renaissance auf das innigste vertraut, hier die reiche, freilich nur auf die Schauseite berechnete Spätrenaissance, dem Charakter des modernen Stadtviertels entsprechend, zur Anwendung brachte. Früher hatte er einen gleichen Reichthum der Phantasie in der Verwerthung der Formen französischer Gothik bei dem Bau der Kirche Ste. Clotilde gezeigt, dessen Vollendung ihm nach der Erkrankung des deutschen Architekten *Gau* (1790—1854) übertragen wurde. Diese gothische Kirche ist eines der ersten Denkmäler für die Umwandlung des Geschmacks, welche sich im Laufe der dreissiger Jahre unter den Einflüssen der Romantiker zu Gunsten der mittelalterlichen Kunst vollzog. Ballu respectirte jedoch nicht den Plan seines Vorgängers, sondern unterwarf namentlich die Façade einer gänzlichen Umgestaltung zu ihrem Vortheil, indem er an die Stelle der stumpfen Thürme Gaus zwei elegante gothische Spitzthürme setzte. Seine gründliche Kenntniss mittelalterlicher Bauformen bewährte er überdies bei der Restauration der Kirche St. Germain L'Auxerrois und des Thurmes St. Jacques und bei dem Neubau der Kirche St. Ambroise.

Joseph *Duc* (1802—1878), dessen Anfänge und erste Erfolge der Zeit Louis Philipps angehören, war ein Classicist vom reinsten Wasser. Er bewegte sich im Beginn seiner Laufbahn in dem von Percier beherrschten Kreise und arbeitete auch in dessen Privatatelier. Die Studien aber, welche er seit 1825 in Rom und im übrigen Italien nach den Baudenkmälern des Alterthums und der Renaissance machte, schützten ihn davor, den Wegen des Pseudo-Classicismus zu folgen. Er war ein vortrefflich geschulter Zeichner und legte in der Restauration des Theaters des Marcellus, des Colosseums, des Theaters von Taormina und anderer antiker Bauten Proben einer vollendeten Darstellungskunst und eines eindringenden Verständnisses für die plastische Wirkung dieser Monumente ab. Nach seiner Rückkehr in die Heimath fand er eine Anstellung als Bauinspector bei dem Architekten Alavoine, einem verdienstvollen Constructeur, welcher damals mit der Errichtung einer Gedenksäule für die Opfer der Julirevolution auf dem Bastillenplatze beschäftigt war. Während der Arbeit starb Alavoine, und Duc wurde mit der Weiterführung des Baus beauftragt. Er arbeitete das Projekt seines Vorgängers gänzlich um, so dass die Julisäule in ihrer jetzigen Gestalt durchaus sein Werk ist. Auf einem runden Bau erhebt sich ein viereckiges, mit bron-



zenen Reliefs dekorirtes Postament, welches die eigentliche, in weissem Marmor ausgeführte und vorn mit dem bronzenen Reliefbilde eines Löwen von Barye geschmückte Basis der Säule trägt, die sich zu einer Höhe von 50 Metern erhebt. Die Säule ist innen hohl; aber das in einem Guss ausgeführte Kapitäl ist von massiver Bronze und hat ein Gewicht von 12,000 Kilogramm. Hinsichtlich ihrer Verhältnisse ist die Säule ein vollendetes Meisterwerk und in der Silhouette von schönster Wirkung, wozu namentlich das mit Recht bewunderte Kapitäl beiträgt, dessen Details selbst bei der beträchtlichen Höhe noch zur Geltung kommen. Aus der Plattform des Kapitäls wächst eine runde Basis für den auf einer Kugel schwebenden, in vergoldeter Bronze von Dumont ausgeführten Genius der Freiheit heraus. Noch vor der Vollendung der Säule, im Jahre 1839, wurde Duc mit der Weiterführung der Arbeiten am Justizpalaste betraut, welche ihn bis zu seinem Tode beschäftigten. Dieses umfangreiche, auf dem Boden der alten Residenz der französischen Könige errichtete Bauwerk kann nicht als ein Ganzes betrachtet werden, da sein allmäliges Anwachsen zu seiner jetzigen Ausdehnung und die Notwendigkeit, alte Bestandtheile mit hinein zu bauen, eine einheitliche Gestaltung zur Unmöglichkeit machten. An der Nordseite waren drei mittelalterliche Thürme erhalten, welche mit der Façade in Verbindung gebracht werden mussten, und an der Ostseite durchbrach die heilige Kapelle den Baukörper. Nur an der Westfaçade und in der Ausbildung einiger Innenräume, unter denen die imposante neue Salle des pas perdus der bedeutendste ist, konnte der Künstler der Eigenart seines Genius folgen und im Anschluss an die griechische Architektur, insbesondere an den dorischen Stil, eine ernste Monumentalität entfalten. Auch der Justizpalast fiel, noch ehe er ganz vollendet war, im Mai 1871 grösstentheils den Brandstiftern der Commune zum Opfer. Sein Wiederaufbau wurde aber so schnell gefördert, dass Duc noch die Restauration der neuen Salle des pas perdus erleben konnte. Als im Jahre 1869 ein Preis von 100,000 Francs für das beste Werk der neueren Architektur in Frankreich vertheilt werden sollte, wurde Duc diese Ehre für seinen Justizpalast zu Theil. Er war so grossmüthig, zwei Fünftel davon zu einem zweijährigen Preise für architektonische Studien auszusetzen. Ausser einigen Grabdenkmälern, unter denen dasjenige für seinen Freund Duban das hervorragendste ist, hat Duc eine Anzahl Entwürfe für Landhäuser geliefert, welche sich durch Mannigfaltigkeit der Erfindung und durch feinen Geschmack in der malerischen Gruppirung auszeichnen.

Zu gleicher Zeit mit Duban und Duc und mit beiden eng befreundet machte Henri *Labrouste* (1801—1875) seine Studien in Rom und auf



Sizilien. Wie Duc suchte er in den Ueberresten der dorischen Tempel von Paestum und Selinunt nach dem wahren Geiste des Griechenthums, welchen er in äusserster Formenstrenge und Einfachheit gefunden zu haben glaubte. Erst im Jahre 1840 fand er Gelegenheit, seine Prinzipien bei dem Bau der Bibliothek Ste. Geneviève zum Ausdruck zu bringen, welche hinsichtlich der inneren Einrichtung, der Beleuchtung u. s. w. als ein classisches Muster gilt. Aber in der Façade ist die spartanische Enthaltsamkeit zu weit getrieben. Das durch rundbogige Fenster geöffnete Erdgeschoss hat als einzigen Schmuck eine von Medaillons mit dem Namenszug der Schutzpatronin getragene Guirlande unter dem Gesims, und die grossen, ebenfalls rundbogigen Fenster des Hauptgegeschosses, welche dem, die ganze Länge und Tiefe des oblongen Gebäudes einnehmenden Lesesaale Licht geben, sind bis zur Hälfte durch Steinflächen geschlossen, auf welchen die Namen von berühmten Dichtern und Gelehrten eingehauen sind. Geschmackvoller und lebendiger als das Aeussere ist das Innere durchgeführt, in welchem besonders die von eisernen Säulen getragenen Deckenwölbungen des Lesesaales von imposanter Wirkung sind. Nachdem Labrouste hier seine Aufgabe in vorzüglicher Weise gelöst hatte (1850), wurde ihm der Umbau der jetzigen Nationalbibliothek übertragen, eines ehemaligen, im 17. Jahrhundert im Stile Ludwigs XIII. aufgeführten Palastes, welcher einst dem Cardinal Mazarin gehört hatte. Während er sich in der Façade an das Vorhandene anschliessen musste, konnte er in dem neuen Lesesaale desto freier seiner Neigung folgen. Auch hier schuf er ein mustergültiges Werk, welches trotz der Einfachheit und Herbheit der Formen und der Dekoration wegen der Kühnheit der Bedachung des Raumes durch neun, von Oberlichtern durchbrochene und von schlanken Eisensäulen getragene Kuppeln einen echt monumentalen Eindruck macht. Labrouste hat auch eine umfassende Lehrthätigkeit ausgeübt und auf die lebende Architektengeneration durch seine Schüler, von denen sich freilich einige wie Lassus und Boeswillwald von seiner Richtung entfernt haben, einen bedeutenden Einfluss gewonnen.

Der vierte im Bunde der verwandten Geister, welche sich in den Jahren 1825—1832 in der Villa Medicis in Rom zusammenfanden und durch ihre Studien nach griechischen Baudenkmälern der französischen Architektur den Geist der wirklichen Antike einflössten, war Leon *Vaudoyer* (1803—1872). Auch er zog seine Nahrung aus den dorischen Tempeln, welche die griechischen Colonisten in Unteritalien und Sizilien zurückgelassen haben, und kehrte als strenger Classicist nach Paris zurück. Aber die erste grosse Aufgabe, welche ihm 1845 übertragen wurde, der



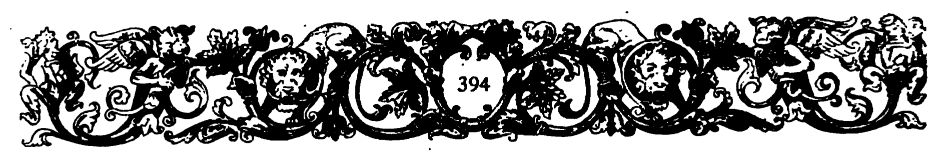
Ausbau des Conservatoire des arts et des métiers, eines schon zur Zeit der ersten Republik gegründeten Gewerbemuseums, führte eine Umwälzung in seinen Anschauungen herbei. Das Museum war in den Räumen einer aus dem zwölften und dreizehnten Jahrhundert stammenden Benediktiner Abtei St. Martin-des-Champs untergebracht worden, welche, allmälig in Verfall gerathen, theils eine Erneuerung, theils einen vollständigen Umbau verlangte. Als Vaudoyer diese Arbeiten mit einem von zwei Karyatiden flankirten und von einem Giebeldreieck überragten Hauptportal begann, war er noch ein strenger Anhänger der Antike. Je mehr er sich aber mit den gothischen Ueberresten bekannt machte, desto mehr wurde er von der Anmuth und der constructiven Leichtigkeit gefesselt, welche diese Formen erfüllten. Bei der Restauration der Kirche und der Umwandlung des ehemaligen Refectoriums, eines Meisterwerkes zierlichster Gothik, in eine Bibliothek versenkte er sich mit solchem Eifer in den Geist der mittelalterlichen Baukunst, dass nach Vollendung dieser Arbeiten aus dem einseitigen Classicisten ein beweglicher Eklektiker geworden war. Er war demnach auf das Beste vorbereitet, als er 1855 das Hauptwerk seines Lebens, den Bau der Kathedrale in Marseille, in Angriff nahm. Es ist das erste Bauwerk ausserhalb von Paris, welches bis jetzt im Laufe unserer Darstellung eine Erwähnung verlangte. Die centralisirende Kraft von Paris ist auf dem Gebiete der bildenden Künste so ausserordentlich stark, dass sich die Geschichte der französischen Malerei ausschliesslich, die der französischen Architektur und Plastik zum grössten Theile in Paris abspielt. Paris bildet den Mittelpunkt für alle künstlerischen Kräfte der Nation, und erst neuerdings hat man begonnen, durch die Errichtung von Museen, Bibliotheken, Kunstschulen und Präfekturen für die Provinzen zu sorgen. Paris hat aber nach wie vor seine ausschlaggebende Bedeutung für die künstlerische Laufbahn und den Ruhm eines Künstlers behalten, die am besten durch die Bemerkung Charles Blancs illustrirt wird: Vaudoyer würde einen weit grösseren Ruhm erlangt haben, wenn er seine Kathedrale nicht in Marseille, sondern in den Mauern von Paris erbaut hätte*). Die Kathedrale erhebt sich auf einem Plateau in der Nähe des Meeres, die Kuppel über der Vierung steigt bis zu einer Höhe von 66 Metern empor, und das ganze Gebäude bleibt an Grösse nicht hinter Notre-Dame in Paris zurück. Dem Charakter von Marseille, als einem Hafen des Mittelmeers, in welchem die vom Mittelmeer kommenden Schiffe ihre Waaren absetzen, entsprechend wählte Vaudoyer den byzantinischen Stil, dessen reiches Kuppelsystem

*) Charles Blanc, Les artistes de mon temps. Paris 1876 p. 242.



die monumentale Erscheinung begünstigt. Das mächtige Eingangsportal ist von zwei Thürmen flankirt, die mit Kuppeln gekrönt sind. Zwei der Hauptkuppel untergeordnete, kleinere Kuppeln erheben sich auf den Armen des Kreuzschiffes und eine dritte von gleicher Grösse über dem Chor, an den sich hinten noch eine kleine, gleichfalls mit einer Kuppel bedeckte Kapelle anschliesst. Durch die Anwendung farbiger Marmore und Steinsorten hat die ernste Masse des Baukörpers das Gegengewicht der Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit erhalten. Nach dem Tode Vaudoyers setzte sein Schüler *Espérandieu* und nach dessen Tode *Révoil* das Werk fort, welches durch seine echt monumentale Conception alle neueren Kirchen in Paris und im übrigen Frankreich übertrifft.

Bedeutender und für die Entwicklung der französischen Architektur folgenschwerer als die Zahl der unter Louis Philipp errichteten Bauten war die romantische Bewegung, welche seit dem Beginn der dreissiger Jahre die Blicke der Gelehrten und Baukünstler auf die nationale Architektur des Mittelalters hinlenkte. Derselben Tendenz entsprechend, welche bald nach den Freiheitskriegen in Deutschland zum Durchbruch kam und einen mit unklarer Schwärmerei stark durchsetzten Enthusiasmus für die gothischen Baudenkmäler wachrief, war es auch in Frankreich ein Dichter, der zuerst dem Volke die Augen über die Schätze der mittelalterlichen Baukunst öffnete. Aber dieser Poet war weit von jeder mystischen Schwärmerei entfernt. Während die Romantiker in Deutschland eine kirchliche und politische Reaction herbeizuführen suchten oder sich doch wenigstens in den Dienst derselben stellten, war der Romantiker Victor Hugo ein Revolutionär, welcher eine Brandfackel gegen die literarischen Autoritaten schwang und in der Rückkehr zum Mittelalter das Rüstzeug zum Kampfe gegen den Classicismus und die Akademie suchte. Als er 1830 seinen Roman »Notre Dame de Paris« erscheinen liess und in den Schilderungen der alten Kathedrale im Herzen von Paris ein liebevolles Eingehen in dieses gewaltige Steinlabyrinth bekundete, erklärte er unzweideutig, dass es »eines der Hauptziele seines Buches wäre, dem Volke, wenn irgend möglich, die Liebe für die nationale Architektur einzuflössen.« Schon vor Victor Hugo hatten einige Alterthumsforscher wie Seroux d'Agincourt, de Laborde, Nodier, Taylor, Lenoir und andere ein gleiches versucht. Aber ihr Wort drang nicht über die Fachkreise hinaus, welche damals so sehr unter der Herrschaft des Classicismus standen, dass sie den neuen Bestrebungen jener Männer einen entschiedenen Widerstand gegenüberstellten. Erst die Bundesgenossenschaft des Dichters machte ihre Sache populär. Jetzt nahmen die Arbeiten der Gelehrten, welche sich mit der Erforschung

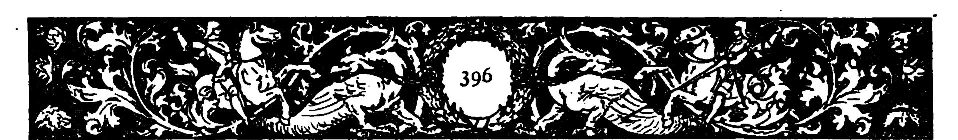


der mittelalterlichen Kunstdenkmäler beschäftigten, einen neuen Aufschwung. Sie fanden ihren Mittelpunkt in der von de Caumont gegründeten Société archéologique. Dusommerard, Ludovic Vitet, Prosper Mérimée, Didron und zahlreiche Gelehrte in den Provinzen begannen eine Art von Inventarisation mittelalterlicher Kunstwerke, welche zunächst den Zweck hatte, die allgemeine Aufmerksamkeit auf den beklagenswerthen Zustand derselben hinzulenken und für eine Wiederherstellung derselben Mittel und Wege zu finden. Diese Vorarbeiten hatten zur Folge, dass die Regierung im Jahre 1837 ein »Comité des arts et des monuments« gründete, welchem zwar vorläufig nur eine Summe von 200000 Frcs. jährlich zur Verfügung stand, das aber bald eine lebhafte Thätigkeit entfaltete. Die Architekten, welche es zur Mitarbeiterschaft berief, waren anfangs Duban, Labrouste, Ch. Lenormant und andere der classischen Richtung angehörige Künstler. Die wirklich geeigneten Kräfte fand das Comité aber erst, als es Antoine *Lassus* (1807–1857), einen Schüler von Labrouste, und Eugen Emanuel *Viollet-le-Duc* (1814—1879) in seinen Dienst nahm. Aus dem Comité hat sich allmälig die »Commission des monuments historiques« entwickelt, deren Competenz sich über ganz Frankreich erstreckt und deren Wirksamkeit den archäologischen und künstlerischen Studien, praktischen sowohl wie theoretischen, einen grossen Vorschub geleistet hat. Seine Erfolge verdankt dieses Institut freilich in erster Linie der ausserordentlichen Arbeitskraft und dem unermüdlichen Eifer Viollet-le-Ducs, welcher die Seele der Bewegung zu Gunsten des Mittelalters nicht bloss auf dem Gebiete der Architektur, sondern auch in der Malerei, in der Sculptur und in allen gewerblichen Künsten geworden ist. Die Begeisterung für die mittelalterliche Kunst hatte so frühzeitig in ihm die Oberhand gewonnen, dass er schon als Jüngling die classische Richtung seines Lehrmeisters Leclerc aufgab und Studien nach gothischen Baudenkmälern machte, welche ihm bereits im Salon von 1834 eine Medaille 3. Klasse einbrachten. Eine Reise nach Italien und Sizilien während der Jahre 1836—37 änderte in seinen Anschauungen nichts, obwohl er sich so tief in den Geist der antiken Baukunst versenkt hatte, dass er für Zeichnungen und Restaurationen antiker Monumente, besonders für diejenigen des Theaters von Taormina, im Salon von 1838 eine Medaille 2. Klasse erhielt. Die Restauration der Sainte Chapelle im Justizpalast, eine Schöpfung des reifsten und reizvollsten gothischen Stils aus dem dreizehnten Jahrhundert, war die erste Arbeit, welche Lassus und Viollet-le-Duc übertragen wurde, wobei auch im Innern die ursprüngliche Polychromie eine consequente Erneuerung und Durchführung fand. Seit 1845 übernahmen beide Architekten die Restauration von Notre Dame,



welche Viollet-le-Duc bis zu seinem Tode führte. Sein Werk ist der fünfundvierzig Meter hohe Dachreiter über der Vierung. Diese Arbeiten repräsentiren jedoch trotz ihres Umfangs nur den kleinsten Theil seiner Thätigkeit. In den Jahren 1840—1848 restaurirte er ausserdem die Madeleinekirche in Vezelay, ferner Kirchen in Montréal, Poissy, Carcassonne, Semur und die Rathhäuser von St. Antoine und Narbonne. Seit 1849 kamen hinzu die umfassenden Arbeiten an den Festungswerken in Carcassonne, in den Schlössern zu Pierrefonds und Montbard, an den Kathedralen von Amiens, Montbard und Beaune, im Synodalsaal in Sens u. a. m. Viollet-le-Duc fasste dabei die Aufgabe des Architekten im weitesten Sinne als eines Werkmeisters auf, welcher die Zeichnungen für alle bei den Restaurationsarbeiten nöthigen Handwerker, für Maler, Holzschnitzer, Steinhauer, Tischler, Schlosser u. s. w. anfertigte. Durch diese Seite seiner Thätigkeit hat er zugleich einen tiefgreifenden Einfluss auf die Ausbildung des Kunsthandwerks in Frankreich gewonnen. Noch bedeutsamer war seine literarische Wirksamkeit, durch welche er den Grund zur wissenschaftlichen Behandlung der mittelalterlichen Kunstgeschichte vom theoretischen und praktischen Gesichtspunkte gelegt hat. Seine monumentalen Werke, »Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle« und »Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la Renaissance« haben eine nicht minder grosse Propaganda für das Studium der mittelalterlichen Kunst unter den Architekten gemacht, als seine Bauausführungen. So hat er ein wirksames Gegengewicht gegen die einseitige Bevorzugung der classischen Bauformen geschaffen und der französischen Architektur wieder einen nationalen Inhalt, zugleich aber auch den Anstoss zu jener eklektischen Strömung gegeben, welche für die französische Baukunst der Gegenwart charakteristisch ist. Viollet-le-Duc hatte freilich keineswegs durch seine Studien und Restaurationen bezweckt, eine Anleitung zu geben, damit man Häuser und Paläste im Stile des dreizehnten Jahrhunderts bauen sollte, sondern er wollte nur die Aufmerksamkeit der Architekten auf das Studium der Monumente dieser Epoche lenken, »weil sie ihnen jene Gewandtheit, jene Fähigkeit, jedem Gegenstand eine wahre Grundlage zu geben, jene angeborene Originalität und Unabhängigkeit verleihen können, welche dem Genius unseres Landes eigenthümlich sind.«

Der Eklektizismus ist das Gepräge der französischen Architektur unter Napoleon III. gewesen, und er ist es noch heute in höherem Grade unter der Republik, wo dieselben Klagen berechtigt sind, welche im Jahre 1864 Leon Chateau in seiner »Geschichte der Architektur in Frank-



reich« erhob*). Mit richtigem Blick durchschaute er die Charakterlosigkeit der architektonischen Physiognomie jener Tage, und noch heute sind die Worte zutreffend, welche er an eine Würdigung der Bestrebungen Viollet-le-Ducs knüpfte. »Was ergab sich,« so fragte er, »für unsere zeitgenössische Architektur aus dem Studium unserer Kunst vom fünften bis zum sechzehnten Jahrhundert? Gab sie ihre Sklavenrolle auf, um, wie man gesagt hat, eine edle Unabhängigkeit wieder zu erlangen und die Sache der sozialen Regeneration in die Hand zu nehmen? Um auf diese Frage zu antworten, wollen wir schnell den Gang unserer Architektur während der ersten Jahre des zweiten Kaiserreiches prüfen, welche sahen, wie die ersten Schläge der Hacke in unseren grossen Städten geführt wurden, um ihnen Luft und Licht zu geben, welches sie nicht besassen. Zuerst nahmen alle ‚griechischen und römischen Anachronismen', welche sich seit Ludwig XIV. unter jeder Regierung vermehrten, ein Ende. Der Geist der Forschung führte zur gesunden Vernunft und zur Verwerfung der ausschliesslichen Nachahmung des Alterthums. Man studirte nicht nur den Spitzbogenstil in seinen drei grossen Erscheinungsformen, sondern man drang auch in die Renaissance ein. Dann griff man auf den byzantinischen und den romanischen Stil zurück. Alle Stile wurden zum Gegenstande ernsthafter Studien gemacht, die Meisterwerke aller Zeitalter wurden bewundert. Kein Element fehlte also unseren Architekten, um ihren Baudenkmälern ihre wirkliche Schönheit zu geben, das heisst ‚die harmonischen Beziehungen des Gebäudes zu seiner besonderen Bestimmung und zu allen Bedingungen, welche ihm seine Lage, die Natur des Klimas und die Art der Civilisation, der es angehört, auferlegen'. Genügen aber alle unsere wissenschaftlichen Reichthümer, unsere materiellen Mittel, um aus unserem Jahrhundert eine grosse Epoche der Architektur zu machen? Augenscheinlich nicht. Die Architektur giebt den Zustand der Sitten und der Gesellschaft zu getreu wieder, als dass unsere erregte, in Genüssen unersättliche, unruhige, in politischen und religiösen Dingen glaubenslose Zeit einer stark accentuirten, charaktervollen Monumentalkunst das Leben geben kann. ‚Dieses Privilegium,' sagt Vitet trefflich, ‚haben nur solche Jahrhunderte, in welchen ein ganzes Volk von demselben Glauben beherrscht, von denselben Gedanken belebt zu sein scheint. Dann sieht man die grossen Revolutionen in der Baukunst vor sich gehen.' Und wer könnte gleichwohl behaupten, dass sich unsere Architektur im Verfall befindet? Alle Baudenkmäler, welche sich inmitten des sozusagen

---

*) Histoire et charactères de l'architecture en France depuis lépoque druidique jusqu'à nos jours par Léon Chateau, Paris 1867 p. 582 ss.



wiedergeborenen Paris und in vielen unserer grossen Städte erheben, sind unwiderlegliche Zeugnisse, welche beweisen, dass die französische Architektur sich nicht ihrem Verfalle zuneigt. Sie ist ohne Zweifel sehr weit davon entfernt, einen jener architektonischen Typen darzubieten, welche die grossen Epochen der Kunst charakterisiren. Die Schuld daran liegt aber in unseren sozialen Zuständen. Wie diese befindet sich auch die Architektur in einer Periode des Uebergangs, welche jene wie diese hoffentlich jener hohen Bestimmung zuführen wird, zu denen sie berufen sind. Wir haben also keinen Grund, an unserer Kunst zu verzweifeln, wie es grämliche Geister thun. Wenn unsere Architektur seit dreissig Jahren kein originelles Werk geschaffen hat, welches ihr ein kräftiges und männliches Gepräge aufdrücken kann, so muss man sich deswegen zunächst an die mächtige Zusammengehörigkeit halten, welche jene mit dem Zustande der Gesellschaft verbindet, dann an den Geist der Systematik, dessen Einfluss noch lebendig ist, ungeachtet der Macht des Eklektizismus und des Geistes der Kritik, welche glücklicherweise fast in der ganzen Schule herrschen. Diesem Geiste der Kritik, das heisst, der Kunst, sich von allen absoluten Systemen, von allen conventionellen Typen frei zu halten, diesem Geiste der Kritik, der allerdings schlecht geleitet ist und noch herumtastet, verdanken wir die Architektur unserer Tage, eine charakterlose und unentschiedene Architektur, welcher jene Freiheit des Geistes fehlt, die wir in den grossen Epochen der Kunstgeschichte finden.«

Auch in den letzten zwanzig Jahren haben die sozialen und politischen Verhältnisse Frankreichs nicht dazu führen können, die Bestrebungen auf dem Gebiete der Architektur zu consolidiren und in eine bestimmte Richtung zu lenken. Jener Geist der Kritik und des Eklektizismus hat sich immer stärker entwickelt und daneben die beinahe fieberhafte Sucht, vermittelst der Früchte archäologischer Studien zu einem originellen Baustil zu gelangen. Man befragt die assyrischen und ägyptischen Baudenkmäler ebensogut wie die griechischen und römischen, die Schöpfungen des romanischen Stils ebensogut wie die der maurischen Architektur, man baut Paläste im Stile aller Regenten, welche seit Franz I. den verschiedenen Entwicklungsperioden der französischen Architektur ihren Namen gegeben haben. Man scheut sich nicht, die Elemente der verschiedenartigsten Stile in einem Kessel zu einem neuen Ganzen zusammenzubrauen und durch die Entfaltung von kolossalen Massen und ungeheurem Pomp den Mangel an geistigem Inhalt zu verdecken. Zwei Baudenkmäler sind es vornehmlich, welche die neueste Epoche der französischen Architektur charakterisiren, das neue Opernhaus von Charles *Garnier* (geb. 1825)



und der Trocaderopalast von *Davioud* (1823—1881) und *Bourdais* (geb. 1835). Davioud, ein Schüler von Vaudoyer, hat sich vornehmlich auf dem Gebiete des Theaterbaus grosse Verdienste erworben. Nachdem er bei dem Bau des Theaters in Etampes seine praktischen Vorstudien gemacht, wurde ihm im Jahre 1860 die Ausführung von zwei einander gegenüberliegenden Theatern auf dem Châteletplatze in Paris, des Theâtre du Châtelet und des Theâtre civique (jetzt historique) übertragen. In der einfachen, aber wirksamen Gestaltung der Hauptfaçade fand er einen monumentalen Typus, der für eine Reihe von Theatern, auch für das neue Opernhaus, vorbildlich geworden ist. Zwei offene Bogenreihen sind über einander angeordnet: die untere enthält die Zugänge, die obere öffnet eine Loggia, welche sich an das Foyer anschliesst. Ueber der Loggia erhebt sich ein den ganzen Baukörper beherrschender Mittelbau, welcher den Zuschauerraum nach Aussen kennzeichnet. In der Disposition des letzteren wie in der Anlage des Bühnenraums, der bei dem erstgenannten Theater für grosse Ausstattungsstücke berechnet war, verfuhr er nach neuen Grundsätzen, welche für den modernen Bühnenbau maassgebend geworden sind. Paris verdankt ihm überdies einige Fontainen, und im Verein mit Bourdais erbaute er die Mairie des neunzehnten Arrondissements. Während er sich bisher in den Formen einer strengen Renaissance bewegt hatte, suchte er in dem Trocaderopalast, welcher ihm in Folge einer Concurrenz auf Grund eines mit Bourdais entworfenen Planes 1874 übertragen wurde, nach dem Ausdruck einer noch ernsteren Monumentalität. Der Palast sollte in erster Linie dem Zwecke der Weltausstellung von 1878 dienen, aber über diesen ersten Zweck hinaus als monumentaler Abschluss des Marsfeldes und als Raum für grosse Feste und Musikaufführungen erhalten bleiben. An der nordwestlichen Seite des von der Seine ab sanft aufsteigenden Trocaderoplatzes erhebt sich der Palast auf einem Grundplane in Gestalt einer halben Ellipse wie eine riesige Theaterdecoration, welche die kolossale, aus der Verbindung des Marsfeldes mit dem Trocaderoplatze entstehende Fläche abschliesst. Der Mittelbau des Palastes, welcher halbkreisförmig heraus springt, besteht aus zwei Geschossen, deren oberes hinter der offenen Halle des unteren etwas zurücktritt. An das untere schliessen sich zwei Pavillons an, während das obere von zwei hohen und schlanken Thürmen flankirt ist, zwischen welchen das von einer Laterne gekrönte Zeltdach emporsteigt. Zu beiden Seiten legen sich an den Mittelbau zwei leichtgebogene eingeschossige Hallenarme, welche durch je zwei Pavillons unterbrochen sind und durch einen dritten ihren Abschluss finden. Obwohl diese Flügelbauten wegen ihrer Niedrigkeit zu dem in den Thürmen eine Höhe von zwei-



undachtzig Metern erreichenden Mittelkörper in einem ungünstigen Verhältniss stehen, übt der ganze Bau, schon wegen seiner bevorzugten Lage, eine grossartige, monumentale Wirkung. Wenn man sich nicht zu ungeheuerlichen Dimensionen versteigen wollte, wäre bei den gewaltigen Raumverhältnissen schwerlich eine andere Lösung der Aufgabe möglich gewesen. Schon jetzt übertrifft der Kuppelbau, welcher einen Durchmesser von 48 Metern hat, den der Peterskirche an Grösse. Hat also das den französischen Baukünstlern angeborene Gefühl für Monumentalität und geschickte Benutzung des Terrains in diesem Trocaderopalast einen Triumph gefeiert, so zeigt sich in den Details wieder die Schattenseite der französischen Architektur, die Stilmischerei. Maurische, romanische und altgriechische Bauformen sind mit einander combinirt, ohne dass es den Künstlern gelungen ist, ihr Ziel, einen neuen oder doch nur einen Baustil von einheitlichem Organismus zu erreichen. Aber es muss ihnen doch zu ihrem Ruhme nachgesagt werden, dass sie in den Einzelformen alles Spielende und Schwülstige vermieden und die monumentale Wirkung auch durch die Strenge der Details zu unterstützen versucht haben. Ganz im Gegensatz zu ihnen suchte Charles Garnier in seinem neuen Opernhause durch ein Uebermaass von Decoration, durch ein starkes Relief und durch eine reiche Polychromie, also überwiegend durch malerische Mittel zu wirken. Wie Labrouste, Vaudoyer und Ballu ist auch Garnier aus der Schule des zahmen Classicisten Lebas hervorgegangen. Auf Studienreisen in Italien, Griechenland und der Türkei machte er sich jedoch mit dem wahren Geiste der antiken Architektur vertraut und gehörte, wie wir oben gesehen haben, zu denjenigen, welche durch Restaurationsprojekte für die Polychromie der griechischen Baukunst eintraten. Nach Paris zurückgekehrt, fand er zunächst als Inspektor an der Wiederherstellung des Thurmes St. Jacques unter Ballu einen Wirkungskreis, welcher seinen Neigungen wenig zusagte. Im Jahre 1860 erhielt er eine Anstellung als Architekt der Stadt, wobei ihm die Aufsicht über zwei Arrondissements übertragen wurde. Als in demselben Jahre eine Concurrenz um Pläne zu einem neuen Opernhause ausgeschrieben wurde, welches seinen Platz auf einem Terrain am Boulevard des Capucines erhalten sollte, betheiligte sich Garnier an derselben und ging schliesslich im folgenden Jahre aus einer engeren Concurrenz als Sieger hervor, so dass er mit der Ausführung des Baus betraut wurde, welcher ihn von 1861 bis 1874 in Anspruch nahm. Die Frontseite der neuen Oper liegt an einem Platze, welcher auf zwei Seiten von hohen, einförmigen Miethshäusern eingeschlossen ist, die den Platz so einengen, dass eine Façadenentwicklung nicht möglich war, durch welche eine die Umgebung über-



ragende Höhe hätte erzielt werden können. Obwohl die Attika dem ursprünglichen Entwurf erst später hinzugefügt worden ist, erscheint die nur in zwei Geschosse getheilte Façade trotz ihrer beträchtlichen Höhe auch jetzt noch gedrückt, woran zum Theil der reiche plastische Schmuck die Schuld tragen mag. Im Anschluss an die prunkvollen Formen der italienischen, speziell der venezianischen Hochrenaissance bildet eine offene Loggia das Hauptmotiv der Façade, deren unteres Geschoss durch sieben rundbogige Eingänge geöffnet ist, während das obere Stockwerk durch acht korinthische Säulenpaare eine reiche Gliederung erhalten hat. An den Ecken der Façade treten Risalite heraus, welche von flachbogigen Giebeln gekrönt sind. Ueber der Attika wölbt sich eine flache Kuppel mit einer Laterne, unter welcher sich der Zuschauerraum befindet, und dahinter erhebt sich der Giebel des Bühnenhauses, so dass die Haupträume des Innern auch nach Aussen hin charakterisirt werden. Die Seitenfaçaden sind durch das Hervortreten der Flügel über die Ecken der Hauptfront und durch zwei Pavillons reich gegliedert, von denen der eine, mit einer Rampe versehene als Eingang für das Staatsoberhaupt dient, während der andere zum Eintritt der Abonnenten bestimmt ist. Durch diese Gliederung wirken die Seitenfaçaden viel anziehender und gefälliger als die Hauptfront, trotz des Aufwandes der letzteren an Sculpturen, farbigen Steinarten und vergoldeten Bronzen. Die grosse Oper ist der erste monumentale Bau in Paris, an welchem das System der Polychromie zur völligen Durchführung gebracht worden ist. Die weissen Säulen der Loggia heben sich von einer mit rothem Jurastein verkleideten Fläche ab. Die Fensteröffnungen zwischen diesen Säulenpaaren sind von kleineren Säulen aus rosenfarbenem Marmor und mit vergoldeten Bronzekapitälen flankirt, die auf Balustraden aus grünem Marmor stehen. Ueber diese kleinen Säulen zieht sich ein Fries aus Jurastein hin, dessen runde Oeffnungen über jedem Fenster die vergoldete Bronzebüste eines Componisten enthalten. An den Ecken der Attika, welche mit Goldmosaiken decorirt ist, erheben sich die ebenfalls in vergoldeter Bronze ausgeführten Gruppen der Harmonie und der Poesie von *Gumery* (1827—1874) und auf der Spitze des Giebels die Bronzestatue des seine Leier hoch emporhaltenden und von zwei Musen umgebenen Apollo von Millet. Das Erdgeschoss ist mit vier Gruppen und vier Statuen geschmückt. Die vier ersteren, die Musik von Guillaume, die lyrische Poesie von Jouffroy, das lyrische Drama von Perraud und der Tanz von Carpeaux, sind zu beiden Seiten der Eingänge der Risalite, die vier Figuren: das Drama von Falguière, der Gesang von Dubois und Valtrinelle, die Idylle von Aizelin und die Cantate von Chapu, zwischen den fünf mittleren Eingangsthüren aufgestellt. Die Seitenfaçaden



sind nicht so farbig gehalten, wenn sie auch des plastischen Schmucks nicht entbehren. Hier ist das Gebäude von einer Balustrade umgeben, aus welcher acht Säulen aus blauem Marmor, die je drei Laternen tragen, und zweiundzwanzig weibliche Bronzefiguren, die je eine Laterne halten, emporsteigen. Ungleich wirksamer als die Hauptfaçade gelang den Architekten die monumentale Gestaltung des Innern: das Treppenhaus, das grosse Foyer und der Zuschauersaal sind Prachträume, deren grandioser Effekt durch die Ueberladung mit Gold und Farben nicht beeinträchtigt werden kann. — In einigen später ausgeführten Privatbauten, wie dem Cercle de la librairie, dem Panorama français, dem Hotel Hachette, hat sich Garnier einer grösseren Einfachheit, in dem letzteren sogar einer übertriebenen Nüchternheit befleissigt. Sonst hat aber das von ihm gegebene Beispiel der Polychromie noch zu weiteren Versuchen angespornt, unter denen besonders das Collège Chaptal von E. *Train* und die Grands magasins du printemps von Paul *Sédille* hervorzuheben sind. Bei ersterem sind Kalk-, Sand- und Backsteine mit farbigen Terracotten, Faiencen und Bronzen in Verbindung gebracht worden, und ebenso bunt ist der Stilcharakter des Bauwerks, in welchem man antike, mittelalterliche und Renaissancemotive unterscheiden kann. Die Hauptfront von Sédilles grossem Verkaufsbazar, welche eigentlich nur aus einem breiten, von zwei Pavillonthürmen flankirten Portale besteht, ist bei Benutzung verschiedenfarbiger Steinarten noch mit vergoldeter Bronze, mit Goldmosaiken und schmiedeeisernen Gittern decorirt.

Von monumentalen Bauwerken, welche unter Napoleon III. vollendet worden sind, verdient noch der Industriepalast in den Champs Elysées von *Viel* Erwähnung, nicht so sehr wegen der Gestaltung des Aeusseren, welches sich in den Grenzen strengster Einfachheit hält und dessen schwerfällige Masse nur durch zwei Pavillons an der Mitte der Langseiten und durch vier Eckpavillons eine Gliederung erhalten hat, als wegen der kühnen Eisenconstruction des rundbogigen Glasdaches, welches sich über der durch das ganze Innere des Gebäudes reichenden Halle wölbt. In die Zeit Napoleons III. fällt auch das im Renaissancestil errichtete, mit einer Kuppel gekrönte Tribunal de Commerce von Nicolas *Bailly* (geb. 1810), einem Schüler von Duban, welcher in Paris ausserdem noch die Mairie des vierten Arrondissements erbaut hat.

Die dritte Republik hatte eine ähnliche Aufgabe zu erfüllen, wie die Regierungen, welche auf Napoleon I. folgten: ausser der Vollendung der grossen Oper hatte sie die zahlreichen von der Commune eingeäscherten Gebäude wieder herzustellen oder von neuem zu erbauen, so dass sie zu einer eigenen Bauthätigkeit noch keine Zeit erübrigt hat. Wohl wurden



die Tuilerien dem Erdboden gleich gemacht, dafür sind aber das Palais Royal, der Justizpalast, das Hotel de Ville, die Louvrepavillons, der Palast des Ordens der Ehrenlegion, das Ministerium des Aeusseren und andere Gebäude aus ihrer Asche entstanden. An hervorragenden Neubauten in Paris sind aus diesem Zeitraum noch zu nennen das umfangreiche Hotel-Dieu von *Diet*, die Irrenanstalt St. Anna von *Questel* und die beiden reizvollen Boulevardtheater de Vaudeville von *Magne* und de la Renaissance von Ch. de *Lalande*, welches letztere in Bezug auf den Reichthum der plastischen Decoration noch das Opernhaus übertrifft.

Noch mehr als in irgend einer früheren Epoche trägt also, wie wir schon mehrfach hervorgehoben haben, die gegenwärtige französische Architektur das Gepräge des Elektizismus, als ob die Baukunst nicht mehr in die Domaine des schaffenden Geistes gehörte, sondern aus archäologischen Studien und Forschungen abgeleitet werden könnte. Assyrien und Aegypten, Griechenland und Rom, Byzanz und Ravenna, Indien und Arabien, das romanische und das gothische Mittelalter, die italienische und die französische Renaissance sind die Musterbücher, aus welchen die Architekten ihre Beispiele mit einem erstaunlichen Spürsinn und mit grosser constructiver Geschicklichkeit abstrahiren. Für die Paläste ist vornehmlich der Stil Ludwigs XIII. und XIV. maassgebend, für die kirchliche Baukunst der byzantinisch-romanische Stil in einer bis aufs Aeusserste getriebenen Strenge. Viollet-le-Ducs Einfluss ist besonders auf diesem Gebiete wirksam. Als er 1845 die Restauration von Notre-Dame in Paris übernahm, arbeiteten unter ihm als Bauführer Emil *Boeswillwald* (geb. 1815), ein Schüler von Labrouste, und Paul *Abadie* (geb. 1812), welche seitdem als Diöcesan-Architekten und im Dienste der Commission der historischen Denkmäler in der Restauration von mittelalterlichen Kirchen und anderen Bauwerken eine umfassende Thätigkeit entfaltet haben. Ersterer hat sich um die Restauration der Kathedralen von Luçon und Laon besonders verdient gemacht und in Entwürfen von Grabkapellen die mittelalterliche Polychromie zu vollständiger Durchführung gebracht. Abadie hat die Ferdinandskirche in Bordeaux, das Stadthaus in Angoulême erbaut und in Paris den Bau der Kirche du Sacré-Coeur begonnen. *Ruprich-Robert* (geb. 1820), welcher auch für die Commission der historischen Denkmäler thätig gewesen ist, und *Vaudremer* (geb. 1829), der Erbauer der romanischen Kirche St. Pierre in Montrouge bei Paris, gehören ebenfalls dieser Gruppe strenger Stilisten an, während Eduard *Corroyer* (geb. 1835), ein Schüler Viollet-le-Ducs, nachdem er eine Reihe von Restaurationsarbeiten ausgeführt, sich bei einem grossen Bankbau in Paris neuerdings mit Glück im Renaissancestil versucht hat. Neben



den Restaurationen antiker Baudenkmäler, welche nach wie vor den Anfang der Erziehung eines französischen Architekten bilden, nehmen die Restaurationsarbeiten für die Commission der historischen Denkmäler auf allen Ausstellungen einen so hervorragenden Platz ein, dass die moderne Bauthätigkeit daneben eine untergeordnete Rolle spielt.

* * *

Wenn es der französischen Plastik auch in noch höherem Grade als der Architektur an leitenden Geistern gefehlt hat, wie Jacques Louis David einer für die Malerei war, so vermochten sich doch auch die Bildhauer dem allgemeinen Zuge, welcher auf die Nachahmung der Antike führte, nicht zu entziehen. Der Zusammenhang der französischen Sculptur mit den Ueberresten des Alterthums war ohnehin auch während der Herrschaft der Rococokunst nicht ganz unterbrochen gewesen, weil die Künstler, welche nach dem Reglement der akademischen Erziehung in Rom studirten, stets mit den Bildwerken des classischen Alterthums in Berührung blieben. Wenn die Formensprache der Rococokünstler auch mit der des letzteren in Widerspruch stand, so war doch ihre Ideenwelt von antiken Anschauungen und Begriffen erfüllt. Für die Plastik war daher der Uebergang nicht so schwer wie für die Malerei. Es war nicht ein schroffer Bruch mit der Vergangenheit, nicht eine Kriegserklärung gegen die Denkungsart und den Charakter eines untergehenden Zeitalters, sondern eine allmälige Umgestaltung der Ausdrucksweise von einem leichten, tändelnden Conversationstone zu einem feierlich-pathetischen Vortrag. Der Inhalt blieb auf dem Gebiete der Idealplastik unberührt, zumal die Versuche der republikanischen Gewalthaber, die Bildhauerkunst zur plastischen Gestaltung abstrakter Ideen zu commandiren, keinen Erfolg hatten. In der Portraitbildnerei änderte sich auch in der Form nichts. Der Naturalismus, d. h. das peinlich treue, aus dem naiven Gefühl des Nachahmungstriebes herausgeborene Streben, der Natur möglichst nahe zu kommen, war seit dem vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert ein charakteristisches Merkmal der französischen Sculptur, und dieser Naturalismus hat sich durch keine Stilwandlungen zurückdrängen lassen. Er ist selbst in den schlimmsten Zeiten der Entartung wenigstens in der Portraitsculptur triebfähig gewesen und noch in willkürlichen und manierirten Schöpfungen der Rococoperiode bewundern wir ein feines Naturgefühl, welches auch durch den Pseudoclassicismus des ersten Kaiserreichs nicht ganz erstickt werden konnte. Wir haben gesehen, dass sogar Jacques Louis David in seinen Bildnissen ein vorurtheilsfreier und



unabhängiger Naturalist war, und dieser Naturalismus hat nicht nur ein Gegengewicht gegen das todte Formelwesen der antikisirenden Richtung gebildet, sondern auch eine Reaction herbeigeführt, als jene nicht mehr von den politischen Autoritäten begünstigt wurde. Als ein Hauptträger dieser naturalistischen Strömung, welche aus dem achtzehnten Jahrhundert in das neunzehnte hinübergeleitet wurde, ist Jean Antoine *Houdon* (1740—1828) zu nennen. Obwohl er ein Schüler von Pigalle gewesen war, wusste er glücklich das hohle, theatralische Pathos zu vermeiden, welches allen Künstlern der Rococoperiode mehr oder weniger anhaftet. Schon in Rom, wo er zehn Jahre lang studirte und schöpferisch thätig war, offenbarte er in einer Statue des hl. Bruno für die Karthäuserkirche eine scharfe und geistvolle Charakteristik, und diese Vorzüge findet man in weiterer Ausbildung und Vertiefung in einer grossen Anzahl von Portrait-Büsten und -Statuen wieder, welche er seit der Mitte der siebenziger Jahre in Paris und anderswo in Marmor, Bronze und Terracotta ausführte. Dahin gehören seine Büsten von Molière, Voltaire, Rousseau, Mirabeau, Lafayette und Franklin, seine sitzende Statue Voltaires im Théâtre français und die Statue Washingtons für den Congressfaal in Philadelphia. Diese Schöpfungen eines edlen Naturalismus sind völlig frei von der Manierirtheit der Rococokunst und der Unnatur und dem gespreizten Pathos des falschen Classicismus. Auch seine Schöpfungen idealen Inhalts, wie die »Fröstelnde« (1795, im Museum zu Montpellier), der »Sommer« und die Bronzefigur einer nackten Diana im Louvre, zeigen nur die guten Seiten der Rococokunst, Anmuth, Lebendigkeit und eine feine Durchbildung der Form. Die Zeit der Revolution brachte, wie allen Künstlern des Ancien régime, auch ihm schwere Prüfungen. Als im Jahre 1793 die Akademie der Malerei und Sculptur aufgelöst wurde, litten die zu ihr gehörigen sechzehn Bildhauer, unter denen sich Houdon befand, am meisten darunter, da sich ihnen kein Feld zur Thätigkeit bot. Nur wenige liessen sich dazu herbei, die Feste der Republik mit allegorischen Figuren zu schmücken oder Denkmäler zu Ehren der Republik zu errichten, die heute dekretirt und nach wenigen Monaten wieder beseitigt wurden, weil eine andere Regierung ans Ruder gekommen war, und diese wenigen Künstler standen unter dem Einflusse Davids, welcher die Künste zu seinem Monopol gemacht. »Hatte die Sculptur,« so schrieb der Bildhauer Deseine von der decorativen Plastik jener Tage, »einige Anrechte auf unsere Bewunderung erworben, weil sie in der Hast unförmliche Statuen der Freiheit und Gleichheit errichtet hatte? War man ihr neue Ehrenbezeigungen schuldig, weil sie uns in kolossalem Maassstabe das Volk in der Gestalt eines die Hydra des Föderalismus niederschmetternden Her-



kules dargestellt hatte? Die Künste waren während der Revolution ein Unglück mehr für die Menschheit gewesen und die in jenen unglücklichen Tagen eilig errichteten Denkmäler hatten nur dazu gedient, die Volkswuth aufzureizen, ohne dem Ruhm derjenigen zu nützen, welche die Urheber derselben gewesen sind.« Der Terrorismus der Revolutionsmänner verschonte diejenigen Künstler nicht, welche die Theilnahme an so unwürdigen Arbeiten ablehnten. Als Houdon eine früher geschaffene Statue der hl. Scholastika überarbeitete, wurde er vor Gericht gestellt, und er vermochte sich vor der peinlichen Anklage nur dadurch zu retten, dass er sein Werk für eine Statue der Philosophie erklärte. In den jährlichen Kunstausstellungen sah man unter den wenigen plastischen Werken, welche eingeliefert wurden, nur Büsten und Statuen von Voltaire, Rousseau und den Revolutionsmännern und Allegorien auf die Republik. Endlich musste sich die Regierung ins Mittel legen, was allerdings erst nach dem Sturze der Schreckensherrschaft geschah. Die Denkmäler auf den öffentlichen Plätzen zur Erinnerung an die Thaten der Revolution sollten beseitigt und an ihrer Stelle andere errichtet werden, welche den inzwischen milder und versöhnlicher gewordenen Anschauungen besser entsprachen. Es wurden Preise im Betrage von etwa 130000 Frcs. ausgesetzt und dadurch wenigstens die materielle Lage der Bildhauer gebessert, wenn die Kunst selbst auch nicht gefördert wurde, da die Entwürfe nicht zur Ausführung gelangten. Unter dem Direktorium hatte sich inzwischen eine neue Gesellschaft gebildet, welche Sinn für Luxus besass und allmälig den Künsten jene frühere Basis der Existenz verschaffte, welche die Regierung ihnen nicht hatte geben können. Jetzt begann auch die Bildhauerkunst wieder aufzublühen und jede Ausstellung brachte neue Talente, während die alten Meister ihre Kräfte von neuem anspannten. Der Einfluss Davids war aber inzwischen so mächtig geworden, dass sich Niemand mehr demselben zu entziehen vermochte. Ohnehin war durch die Bestrebungen älterer Meister der Boden für die Antike geebnet worden. Pierre *Julien* (1731—1804) hatte auf diesem Gebiete mit einem sterbenden Gladiator den Ton angegeben. *Roland* (1746—1816), der Lehrer von David d'Angers, suchte dem Verständniss der antiken Plastik dadurch nahe zu kommen, dass er von einem sorgsamen Naturstudium ausging. Er strebte nicht nach einer blossen Nachahmung antiker Statuen, sondern er wollte in den Geist der griechischen Kunst eindringen und denselben in seinen Werken wieder aufleben lassen. Sein die Leier spielender Homer im Louvre, dessen Gipsmodell 1802 ausgestellt wurde, ist ein Beweis für seinen edlen, durch ein feines Stilgefühl geleiteten Naturalismus. In demselben Geiste war Jean Guillaume *Moitte* (1747—1810), ein



Schüler von Pigalle, thätig, welcher noch unter dem Kaiserreich mehrfach beschäftigt wurde. Enger an den Maler David schlossen sich *Delaistre* (1745—1831), *Espercieux* (1758—1840), und *Deseine* (1759—1822) an. Des ersteren »Amor und Psyche« machten in ihrer charakterlosen Eleganz den Eindruck, als wäre eines der späteren Gemälde Davids in das Plastische übersetzt worden.

Mit dem Kaiserreich begann auch für die plastische Kunst wieder eine bessere Zeit. Napoleon bevorzugte sie und die Architektur vor der Malerei schon aus dem Grunde, weil ihre Werke, die er doch in erster Linie zu seinem Ruhme ausführen liess, ihm eine grössere Dauerhaftigkeit versprachen. Zunächst galt es, die Neubauten mit Reliefs und Statuen zu schmücken. Am Triumphbogen auf dem Carrousselplatze wurde ausser Espercieux und Deseine noch *Claudion* (1738—1814) ein Meister der Kleinplastik, welcher seine Glanzperiode unter dem Ancien régime mit koketten Terracottafiguren durchlebt hatte und sich, wie der Maler Fragonard, der unter einem gleichen Unstern litt, nur mühsam in die veränderte Geschmacksrichtung hineinfinden konnte, *Ramey* der ältere (1754—1838), welcher eine Statue Klebers geschaffen hatte und auch an den decorativen Arbeiten für den Louvrebau seinen Antheil erhielt, *Lesueur* und *Cartellier* (1757—1831) beschäftigt. Letzterer gehört zu den bevorzugtesten Bildhauern des Kaiserreichs, welcher auch mit der Ausführung von Portraitstatuen des Kaisers und der Kaiserin Josephine beauftragt wurde. Noch besser als er wusste jedoch Denis Antoine *Chaudet* (1763—1810) für die Gestalt des Imperators eine plastische Erscheinungsform zu finden, welche den Anschauungen Napoleons vollkommen entsprach. Chaudet hatte einen ähnlichen Bildungsweg eingeschlagen, wie der um fünfzehn Jahre ältere Maler David. Er hatte in Rom den Reliefstil der Alten nicht nur an plastischen Kunstwerken, sondern auch an griechischen und etruskischen Vasen studirt und sich eine anmuthige Formensprache angeeignet, welche namentlich in den beiden im Louvre befindlichen Werken »Amor und der Schmetterling« und »der Hirt Phorbas, welcher die Wunden des kleinen Oedipus verbindet«, zum Ausdruck kommt. Später eignete er sich einen strengeren Stil an, welcher mehr die Herbheit des republikanischen Römerthums charakterisiren sollte. In diesem Stile führte er die Statuen Napoleons für den Sitzungssaal des gesetzgebenden Körpers und für die Vendômesäule und verschiedene Wiederholungen in Marmor, von denen sich eine im Berliner Museum befindet, und die in Silber gegossene Statue des Gesetzes im Louvre aus. François *Bosio* (1769—1845), aus Monaco gebürtig, der aber in Paris unter Pajou gelernt hatte, vertrat die elegante, von Canova beeinflusste Richtung. Seine Figuren aus der anti-



ken Mythe, wie der bogenspannende Amor, Hyacinth mit der Wurfscheibe, die Nymphe Salmacis und der Gartengott Aristäus (alle drei im Louvre) fesseln vornehmlich durch äusserlichen Formenreiz und durch eine glatte Behandlung des Marmors, welche auf jede feinere, naturalistische Durchbildung verzichtet. Im Portrait strebte er jedoch nach einer energischen Charakteristik. Er wusste sich auch unter den auf Napoleon folgenden Regierungen in Gunst zu erhalten und wurde daher mit der Ausführung grösserer monumentaler Arbeiten, wie dem Viergespann auf dem Triumphbogen der Place du Carroussel und der bronzenen Reiterstatue Ludwigs XIV. auf der Place Notre Dame des Victoires betraut, nachdem er schon unter Napoleon in den Reliefs am Schafte der Vendômesäule eine Aufgabe von grösserem Umfange gelöst hatte. Der Erfolg, den seine mythologischen Figuren fanden, veranlasste einige jüngere Künstler wie *Callamard* (1769—1815), dessen Statue der Unschuld der Louvre besitzt, und *Dupaty* (1771—1825), eine gleiche Richtung einzuschlagen. Der letztere, welcher in der in eine Quelle verwandelten Biblis ein bezeichnendes Beispiel für diese Gattung eleganter und weichlicher Plastik geliefert hat, war ein Schüler des nur um zwei Jahre älteren *Lemot* (1773—1827). Auch dieser gehörte zu den Bildhauern, welche Napoleon am meisten beschäftigte. Er wusste sich aber auch schnell die Gunst der Bourbonen zu gewinnen, so dass ihm die Ausführung des namhaftesten der bis 1830 errichteten Denkmäler in Paris, des Reiterstandbildes Heinrichs IV. auf dem Pont Neuf, übertragen wurde, zu welchem die eingeschmolzene Napoleonstatue Chaudets von der Vendômesäule die Bronze lieferte. Zu der älteren, streng classischen Richtung muss auch Jean Pierre *Cortot* (1787—1843) gerechnet werden, welcher das Hauptgewicht auf die formale Durchbildung seiner Figuren legte und dabei besonders nach äusserer Anmuth strebte. Während seine Gestalten aus dem Kreise der Antike, wie der von Apollo verwundete Hyacinth, Daphnis und Chloe und der sterbende Marathonsieger (beide im Louvre) durch den Formenreiz für den Mangel an Empfindung und innerem Leben entschädigten, kam er sowohl bei Bildwerken religiösen Inhalts, wie der hl. Katharina und dem Ecce homo in St. Gervais und der Gruppe der die Königin Marie Antoinette tröstenden Religion in der Sühnekapelle in Paris, als auch bei den figurenreichen Reliefs für das Giebelfeld der Deputirtenkammer und für den Arc de triomphe de l'Etoile, der Krönung Napoleons durch die Siegesgöttin, nicht über das Conventionelle und oberflächlich Pathetische hinaus, wenngleich die Composition des Giebelfeldes, welche die Verleihung der Charte von 1830 darstellt, durch Klarheit ausgezeichnet ist und sich durch ihre echt plastische Ruhe den Li-

nien der umgebenden Architektur besser unterordnet, als das ähnliche Relief im Giebel des Pantheon von David d'Angers.

Die Bildhauer, welche der nachfolgenden Generation angehören und vorzugsweise den Charakter der Plastik in der mittleren Epoche der modernen französischen Sculptur bestimmt haben, Rude, Pradier und David d'Angers, hängen nur äusserlich mit den Meistern der napoleonischen Epoche zusammen, da sie bald andere Wege einschlugen, welche sie mehr oder weniger weit von den Idealen ihrer Lehrer abführten. François *Rude* (1784—1855) ist der älteste von den dreien. In Dijon geboren, hatte er zuerst das Schmiedehandwerk, dasjenige seines Vaters, erlernen müssen, und nur in seinen Mussestunden hatte er auf der Kunstschule seiner Vaterstadt unter der Leitung von Devosge zeichnen und modelliren dürfen. Mit einem Empfehlungsschreiben seines Lehrers an Denon, den Generalintendanten der schönen Künste und öffentlichen Arbeiten, ausgerüstet, begab er sich 1807 nach Paris, wo er an der Ecole des Beaux-arts weiter studirte und gleichzeitig im Atelier von Cartellier an den Reliefs für das Fussgestell der Vendômesäule arbeitete. 1812 errang er den römischen Preis; aber auf den Rath Denons verzögerte er noch seine Abreise, um in Paris durch Ausführung von Arbeiten, die jener ihm übertragen, Geld zu verdienen und sich dadurch eine grössere Unabhängigkeit während seines Aufenthaltes in Italien zu sichern. Als er endlich die Reise antrat, traf ihn in Dijon, wo er längere Rast gemacht hatte, die Nachricht von der Landung Napoleons von Elba. Als eifriger Bonapartist suchte er im Verein mit einigen gleichgesinnten Freunden, zu denen auch sein Wohlthäter, der Finanzcontroleur Fremiet, gehörte, die Stadt für die Sache Napoleons zu gewinnen. Aber die Bemühungen dieser Patrioten fanden keinen Anklang. Da beschlossen sie einen Gewaltstreich. Als der Vortrab der von Marschall Ney commandirten Heeresabtheilung, welche dem Usurpator den Weg verlegen sollte, in Dijon eintraf, traten Rude, Fremiet und ihre Freunde den Soldaten mit dem Rufe: Vive l'Empereur! entgegen. Die ersten zauderten noch: als jene aber den Ruf wiederholten, da brachen unter den Soldaten, die heimlich ihrem alten Schlachtengotte ergeben waren, die lange verhaltenen Sympathieen durch, und sie antworteten mit demselben Rufe. Diese kühne Demonstration wurde für Rudes Laufbahn entscheidend. Als Ludwig XVIII. nach den hundert Tagen ein Strafgericht über die Anhänger Napoleons, welche sich während der kurzen Periode des neuen Glanzes besonders stark compromittirt hatten, ergehen liess, hielt es Fremiet für gerathen, nach Belgien zu fliehen. Rude ermöglichte nicht nur diese Flucht, sondern er begleitete auch die Familie des Mannes, welcher ihm



durch seine Grossmuth die schweren Tage der Jugend erleichtert hatte, nach Brüssel und nahm dort ebenfalls seinen Wohnsitz. Da Brüssel damals keine hervorragenden Bildhauer besass, fand er bald dauernde Beschäftigung. Der Architekt der königlichen Bauten van der Straeten hatte sich nach einigen Proben von seiner Leistungsfähigkeit überzeugt und übertrug ihm eine grosse Zahl von decorativen Arbeiten für das neue Schloss in Tervueren und das königliche Palais in Brüssel, welche ihn derartig in Anspruch nahmen, dass er sich ein grosses Atelier einrichtete und Schüler ausbildete. Sein Hauptwerk war ein figurenreiches Relief mit der Jagd des Meleager, welches die Façade des erstgenannten Schlosses schmückt. Obwohl Rude, welcher in einer von classischen Anschauungen völlig erfüllten Umgebung aufgewachsen war, seine Erziehung niemals verleugnete, wies er schon in Brüssel seine Schüler unablässig auf die Natur als auf die erste Quelle aller künstlerischen Erkenntniss hin. Die Natur war ihm das Correctiv für die antike Ueberlieferung, deren Autorität er nicht bedingungslos anerkennen wollte. Er war der erste französische Bildhauer, welcher die antiken Formen mit moderner Empfindung zu durchdringen und neben dem antiken Canon das Moderne als gleichberechtigt hinzustellen suchte. Als seine Arbeiten in Brüssel 1827 beendigt waren, siedelte er nach Paris über. Hier musste der dreiundvierzigjährige Mann von vorn beginnen und sich erst eine Stellung inmitten einer Künstlerschaft erringen, in welcher erfolggekrönte Männer wie Pradier und David d'Angers den Ton angaben. Sein alter Lehrer Cartellier half ihm über die ersten Schwierigkeiten hinweg, indem er ihm den Auftrag zu der Marmorstatue einer Madonna für die Kirche St. Gervais verschaffte. Die religiöse Plastik lag zwar ganz ausserhalb der Neigung Rudes, aber es war immerhin eine Arbeit, mit der er sich im Salon des nächsten Jahres konnte sehen lassen. Da ihm noch sechs Wochen bis zur Ablieferung der für denselben bestimmten Kunstwerke übrig blieben, so beschloss er, noch eine zweite Arbeit, ganz aus seinem Innersten heraus, zu schaffen. Brüssel war ihm eine tüchtige Vorschule gewesen, in welcher die Hand gelernt hatte, der Phantasie auf das schnellste zu gehorchen. So entstand das Gipsmodell des Merkur, welcher, im Begriff zum Olymp emporzusteigen, mit der Rechten nach seinem Flügelschuh greift, um denselben zu befestigen. Mit feinster Durchbildung der Form paarte sich die vollendete Anmuth einer jugendlich-männlichen Erscheinung. An die Stelle frostiger Nachahmung eines antiken Schemas war hier zum ersten Male eine echt moderne Lebensfülle getreten, und das reizvolle Bewegungsmotiv rief einen rhythmischen Wechsel in der Haltung der Glieder hervor. Während Rude in einigen Werken histori-



schen oder monumentalen Charakters, wie der wunderlichen, für einen Patrioten in dem Dorfe Fixin bei Dijon geschaffenen Auferstehung Napoleons, welcher auf dem Felsen von St. Helena unter dem ihm als Leichentuch dienenden Mantel von Marengo zur Unsterblichkeit erwacht, und in dem Standbilde des Marschalls Ney für Paris in das seiner Nation bei solchen Aufgaben angeborene theatralische Pathos verfiel, hat er sich bei allen seinen Schöpfungen auf dem Gebiete der Idealplastik jene naive Unbefangenheit bewahrt, welche sein Erstlingswerk auszeichnete, und durch den anmuthigen Wechsel von Ruhe und Bewegung eine ungezwungene Lebendigkeit erreicht. Der Merkur wurde später in Bronze gegossen und befindet sich heute in dem der modernen Sculptur gewidmeten Saal des Louvre. Eben so sehr wie in der Gestalt des Merkur offenbaren sich seine eigenartigen Vorzüge in der Figur des neapolitanischen Fischerknaben, welcher, am Strande niedergekauert, einer Schildkröte einen Zügel anzulegen versucht. Die Regierung hatte ihm die Ausführung einer Büste des Seehelden und Entdeckers Lapeyrouse für das Marinemuseum übertragen und dazu einen Marmorblock geliefert. Von demselben hatte Rude ein Stück in Form eines dreiseitigen Prismas übrig behalten, und dadurch war er auf jene Composition gekommen, die im Gipsmodell im Salon von 1831, in der Marmorausführung 1833 erschien und seinen Namen populär machte. Die vollendete Durchbildung des nackten, jugendlichen Körpers gewann dem Künstler den Beifall der Classizisten, während die Romantiker ihn als den ihrigen priesen, weil er einen modernen Stoff gewählt und in dem Antlitz des Knaben die unbefangene Heiterkeit der Jugend zu einem völlig naiven Ausdruck gebracht hatte. Es war damals die Zeit, wo Leopold Robert durch seine Genrebilder aus dem italienischen Volksleben das moderne Italien, an welchem ganze Künstlergenerationen achtlos vorübergegangen waren, erst entdeckte. Rudes Fischerknabe hat seine ursprüngliche Frische bis auf den heutigen Tag bewahrt, und die neueste Skulptur konnte nichts besseres thun, als an dieses Meisterwerk natürlichster Empfindung und reinsten Formengefühls wieder anzuknüpfen. Rudes Ansehen ist denn auch erst im Laufe der Zeit gewachsen und hat sich allmälig so befestigt, dass man dem Saale der neueren Sculptur im Louvre in richtiger Würdigung seines bahnbrechenden Auftretens seinen Namen gegeben hat, während er bei Lebzeiten durch Pradier, Duret und David d'Angers in den Schatten gestellt wurde. Auch er selbst hat den neapolitanichen Fisscherknaben niemals wieder übertroffen und nur einmal noch in der in Silber gegossenen Statuette Ludwig XIII. als Knaben für den Herzog von Luynes (1842) erreicht. Auch hier wird



die Wirkung in erster Linie wieder durch die vollkommene Naivetät der Auffassung im Verein mit feinster Charakteristik erzielt, dann aber durch die meisterliche Behandlung des Kostüms, welche bei dem begeisterten Zögling der Alten doppelt schwer in die Wagschale der Anerkennung fallen musste. Mit gleichem Erfolge behandelte er die mittelalterliche Tracht in einer Marmorstatue der Jungfrau von Orleans für den Garten des Luxembourg (1852, jetzt im Louvre), welche in dem Augenblicke dargestellt ist, wie sie die überirdischen Stimmen vernimmt und, um besser hören zu können, in unwillkürlicher Bewegung die rechte Hand dem Ohre nähert. Man hat diese Bewegung als zu »gewaltsam« getadelt; sie erklärt sich aber vollkommen aus dem lebhaften Temperament der romanischen Race, bei welcher die Geberdensprache weit energischer ausgebildet ist als bei uns Germanen. Unter diesem Gesichtspunkte erscheint auch Rudes Relief am Triumphbogen, der Auszug der Freiwilligen im Jahre 1792, welches 1836 enthüllt wurde, minder übertrieben im Ausdruck und in der Action der allegorischen Figur des Vaterlandes. (Vgl. oben S. 382.) Wenn Rude die Absicht hatte, in dieser Figur die electrisirende Gewalt des Revolutionsgesangs, der Marseillaise, zu personifiziren, so hat er sogar alles erreicht, was mit den von der antiken Kunst entlehnten Ausdrucksmitteln möglich war. Am Ende sah er aber ein, dass dieselben für sein Streben nach höchster Naturwahrheit und nach vollkommenster Naturnachahmung zu beschränkt waren, obwohl er von der Annahme ausging, dass auch die besten griechischen Künstler Naturalisten im modernen Sinne gewesen waren. Vom Anfang der vierziger bis zum Beginn der fünfziger Jahre hatte Rude den Classicisten so vollkommen ausgezogen, dass er in jener Apotheose des zur Unsterblichkeit erwachenden Napoleon das Antlitz getreu der Todtenmaske nachbildete und den Degen über dem Originale abformte. In der Halbfigur eines absichtlich als Torso mit abgeschnittenen Armen behandelten Christus am Kreuz (Marmor, im Louvre) zeigte er sich als Naturalisten von reinstem Wasser, und in der lang ausgestreckten Bronzefigur des Politikers Godefroy Cavaignac für sein Grab auf dem Montmartre (1847) trieb er den Naturalismus bis zur Erregung von Grauen, weil er in dem nackten Oberkörper und in dem Kopfe des Todten den Leichnam charakterisirte. Auch auf dem Gebiete des naturalistischen Porträts trat Rude mithin als Bahnbrecher auf, und die französische Plastik ist gerade in der treuen Nachbildung von Leichen nicht hinter den Historienmalern zurückgeblieben, wenn sie sich im Allgemeinen auch vor den schlimmsten Extravaganzen gehütet hat, was schon durch die Natur ihres Materials bedingt wird.



In den letzten Jahren seines Lebens kehrte Rude wieder zu seinen classischen Anfängen zurück. Seine »Hebe, welche den Adler Jupiters tränkt« und »Amor als Besieger der Welt« (beide in Marmor ausgeführt im Museum zu Dijon) athmen den Geist echt griechischer Anmuth. Es fehlt ihnen vollkommen jene kokette Selbstgefälligkeit, welche den Schöpfungen Pradiers eigenthümlich ist, und ebenso fremd ist ihnen der leere Sinnenreiz, welcher die Arbeiten eines Bosio und anderer Canova-nachahmer charakterisirt. Rude vermied jede Körperfülle, welche nach sinnlicher Wirkung strebt. Das Knochengerüst war ihm die Hauptsache. Haut und Muskeln waren ihm nur die Bekleidung der Knochen, und er liebte es, seinen Schülern den Grundsatz einzuschärfen: »Der Mensch ist ein Skelett, dessen Ornament die Knochen sind.« Kurz vor seinem Tode wurde ihm noch eine hohe Auszeichnung zu Theil. Er wurde zum Mitgliede der Jury der Pariser Weltausstellung gewählt, und fast einstimmig wurde ihm die Ehrenmedaille derselben zuerkannt. Die Zahl seiner Werke ist nicht gross; aber jedes von ihnen hat so spezifisch französische Eigenschaften, dass es einen Markstein in der Entwicklung der französischen Plastik bezeichnet. Er hat auch nicht so viele Schüler gehabt, wie David d'Angers, obwohl er seit 1842, als jener sein Atelier geschlossen hatte, auf den dringenden Wunsch der Schüler Davids auch in Paris eine Lehrthätigkeit begann. Aber unter seinen Schülern befinden sich Männer wie Emanuel Frémiet, Caïn und Carpeaux, von denen der letztere die naturalistische Richtung Rudes bis zur äussersten Grenze fortgesetzt hat*).

Von den übrigen Schülern Cartelliers hat keiner vermocht, sich eine so nachhaltige Bedeutung zu erringen wie Rude. Von den Brüdern *Seurre* hat sich der ältere Bernard (1795—1867) vorzugsweise durch die sitzende Bronzestatue Molières, ein Werk von vornehmer und doch charaktervoller Haltung, für die von Visconti entworfene Molièrefontaine in der Rue Richelieu in Paris dem Gedächtniss der Nachwelt erhalten, während das Hauptwerk seines Bruders Emil (1788—1858), die im Jahre 1833 auf die Vendômesäule gesetzte Bronzestatue Napoleons in der historischen Tracht des kleinen Korporals, 1865 von derselben entfernt, nach Courbevoie gebracht und dort im Jahre 1871 von den Communards in die Seine gestürzt wurde. Die Statue Napoleons als Imperator, welche an die Stelle des Seurreschen Werkes trat und in den Hauptzügen eine Nachbildung des Chaudetschen Standbildes ist, war von Alexander

*) Vgl. des Verfassers Biographie Rudes in Dohmes „Kunst und Künstler des neunzehnten Jahrhunderts“, wo auch die Literatur angegeben ist.



Augustin *Dumont* (1801—1884) ausgeführt, welcher die von Cartellier erhaltenen Lehren in Italien durch ein längeres Studium unter Canovas Leitung zu einer eleganten und gewandten, aber ziemlich ausdruckslosen Formensprache ausgebildet hatte. Innerhalb einer immer mehr dem Realismus und dem Naturalismus sich zukehrenden Strömung hat er streng an dem akademischen Formalismus festgehalten und in diesem Sinne auch zwanzig Jahre lang bis zu seinem Tode eine Lehrthätigkeit an der Ecole des Beaux-Arts ausgeübt. Die Zahl seiner Arbeiten ist ausserordentlich gross, aber keine von ihnen, selbst nicht der Genius der Freiheit auf der Julisäule, hat es zu einer rechten Popularität gebracht, weil sie nicht die Erzeugnisse wirklicher Begeisterung, sondern kühler Ueberlegung sind. Auch Philippe Henri *Lemaire* (1798—1880), der Schöpfer des Hochreliefs im Giebelfelde der Madeleinekirche, kam weder in jenem figurenreichen Werke, welches Christus als Weltrichter zwischen den Auserwählten und Verbannten und die hl. Magdalena als Fürsprecherin für die letzteren darstellt, noch in seinen Gruppen für die Giebelfelder der Isaakskirche in St. Petersburg und der Statuen Klebers und Hoches für Versailles über einen frostigen Classicismus hinaus. Endlich hat sich von den Schülern Cartelliers noch *Jaley* (1802—1866) durch eine Reihe von mythologischen und allegorischen Figuren, eine Bacchantin, die mütterliche Liebe, die Schamhaftigkeit, das Gebet und Erinnerung an Pompeji, beide im Louvre, die Statuen der Macht und Gerechtigkeit am Justizpalast, bekannt gemacht. In seinen Idealfiguren hat er sich die oberflächliche Grazie Canovas mit Geschick angeeignet.

Während Rude, der, wie wir oben gesehen haben, erst später in den Kreis der Pariser Künstler trat, die längste Zeit seines Lebens hindurch eine untergeordnete Rolle spielte, waren James *Pradier* (1790—1852) und *David d'Angers* (1793—1856) die tonangebenden Meister, zugleich aber zwei in ihrem Wesen von einander völlig verschiedene Künstlernaturen. David legte das Hauptgewicht auf den Charakter, während Pradier in der schönen Form aufging. David war ein strenger Asket, während Pradier einer heiteren Sinnlichkeit huldigte, welche nicht selten in Lascivität überging. Der letztere hat stets den Beifall der grossen Menge für sich gehabt und durch eine Production von ausserordentlicher Leichtigkeit auch verstanden, sich denselben sein Leben lang zu erhalten. Indem er den Neigungen der Menge schmeichelte, hat er sich das unbestreitbare Verdienst erworben, den Geschmack an Werken der plastischen Kunst zu erwecken. Nach seinem Tode sind seine Werke aber desto schneller in Vergessenheit gerathen, weil Pradier kein eigentlich



schöpferisches Genie, sondern nur ein Meister der Form war *). Die innere Leere seiner Figuren konnte auf die Dauer nicht verborgen bleiben, während sich umgekehrt der geistige Inhalt der Arbeiten Rudes allmälig durch die rauhe Schale Bahn brach. Wie diesem waren auch Pradier, einem geborenen Genfer, durch die Protektion Denons die ersten Schritte in Paris geebnet worden. Er kam in das Atelier Lemots, des Schöpfers der Reiterstatue Heinrich IV., der aber, wie fast alle Bildhauer des ersten Kaiserreichs, keine ausgeprägte Individualität besass, um auf Schüler einen nachhaltigen Einfluss üben zu können. Erst in Italien, wohin sich Pradier 1813 mit dem römischen Preis begab, welchen er durch ein Relief »Philoctet und Odysseus« erlangt hatte, entwickelte sich seine Eigenart unter dem Einfluss der Ueberreste antiker Kunst. Er gab sich mit solcher Ausschliesslichkeit dem Studium derselben hin, dass er mehr als billig darüber die Natur vernachlässigte. Wie der Maler David nahm er Statuen, Reliefs, Vasenbilder, Cameen, Gemmen und Wandgemälde in sich auf, und da er ein gutes Gedächtniss und eine starke Aneignungsfähigkeit besass, bewegte er sich unaufhörlich in Reminiscenzen, ohne die Kraft eigener Erfindung zu erproben. Weit entfernt, in den Geist des Griechenthums einzudringen, begnügte er sich damit, eine gleiche Gewandtheit in der Behandlung der äusseren Form erreicht zu haben. Im Gegensatz zu den meisten der modernen Bildhauer, welche die Ausführung des Modells den Marmorarbeitern überlassen und nur ihre Hand anlegen, um der Oberfläche den letzten Schliff zu geben, besorgte er die Ausführung selbst. In der Behandlung des Marmors, welche den Schein des warmen, sinnlichen Lebens zu erreichen sucht, liegt dann auch die Hauptwirkung seiner Figuren. Auf die Originalität der Erfindung legte er gar kein Gewicht. »Ein leidenschaftlicher Freund der Arbeit,« sagt Gustav Planche, »bearbeitete er den Marmor mit einer Art von Fieber und er wollte in einigen Wochen vollenden, wozu mehrere Monate nöthig gewesen wären.« Er wollte die Zeit nicht in Anschlag bringen und improvisirte die Statuen. War das Auge befriedigt, so war es mit sich selbst zufrieden. Er machte sich nicht viel aus den Reminiscenzen, die er erweckte, und rechnete nur zu oft auf die Unwissenheit der Menge. Ohne neue Gedanken zum Ausdruck zu bringen, bewegte er sich in dem Stoffkreise der antiken Mythologie und der hergebrachten Allegorie. Versuchte er dennoch einmal einen neuen Begriff zu versinnlichen, wie in der ‚leichten Poesie'« (Museum von Nimes), so gelang

*) Eine strenge, aber treffende Kritik Pradiers hat Gustav Planche in den Portraits d'artistes, Paris 1853, Bd. II, S. 339—372 geliefert.



es ihm nicht, seine Absicht klar auszusprechen. »Seine ‚leichte Poesie' ist eine Tänzerin und nichts mehr,« sagt Planche und erinnert dabei an die tanzenden Frauengestalten, welche uns aus den Wandgemälden von Pompeji und Herculaneum bekannt sind. An dieser Figur sowohl wie an der »Phryne« tadelt derselbe Kritiker mit Recht, dass die verschiedenen Körpertheile nicht im Einklang mit einander stehen, weil Pradier für dieselben verschiedene Modelle genommen hatte. Während einige Theile von jungfräulicher Schönheit sind, tragen andere den Stempel reifer Mütterlichkeit. Pradiers Stilgefühl war nicht entwickelt genug, als dass er für solche Dissonanzen ein Verständniss hätte haben können. Bei diesen und ähnlichen Figuren, wie den »Drei Grazien«, der »Venus und Amor«, der »Bacchantin mit dem Satyr«, der »Flora«, dem »Morgen«, der sich zum Wettlauf rüstenden »Atalante« (im Louvre), steht die glatte, auf den Sinnenreiz ausgehende Schönheit der Form so sehr im Vordergrunde, dass die mythologische oder allegorische Bedeutung daneben nicht in Frage kommt. Wo Pradier nicht ausschliesslich auf den Sinnenreiz ausgeht, wie in dem »Sohn der Niobe« und der »Sappho«, seinem letzten Werke, (beide im Louvre), dem »Prometheus« und dem »Phidias« (beide im Tuileriengarten), wird man immer die subtile Behandlung und die meisterliche Bearbeitung des Fleisches bewundern, wenngleich namentlich die beiden letzten Figuren unter dem Mangel an geistigem Ausdruck empfindlich leiden. Eine Hauptschwäche Pradiers waren die Gewänder, deren Faltenwurf er in conventioneller Manier arrangirte, ohne die Natur zu Rathe zu ziehen.

Dass ein Künstler, dessen Streben ausschliesslich auf eine spielende Eleganz und eine blendende Technik gerichtet war, weder in der religiösen noch in der monumentalen Plastik etwas erhebliches leisten konnte, ist erklärlich. Seine grosse Beliebtheit verschaffte ihm aber auch auf diesem Gebiete zahlreiche Aufträge, unter denen die „Vermählung der hl. Jungfrau" in der Madeleinekirche, die zwölf Siegesgöttinnen an den Wänden der Gruft Napoleons im Invalidendom und die Statuen der ernsten und komischen Muse an der Molière-Fontaine in Paris die bekanntesten sind. Seinen Arbeiten religiösen Inhalts gehen Ernst und Tiefe vollkommen ab, während es den monumentalen Schöpfungen an Charakter gebricht. »In Bezug auf die Ausführung,« so fasst Planche sein Urtheil über Pradier zusammen, »ist er ein Mann ersten Ranges; in der Erfindung ein Mann ohne Bedeutung. Geistreich, elegant, wenn er heidnische Stoffe behandelt, ohne Kraft, wenn er christliche Gegenstände darstellt, seiner selbst nicht würdig, wenn er sich an die monumentale Plastik macht, wird er gleichwohl zu den hervorragenden Künstlern unseres



Landes zählen. Denn mehrere seiner Werke wetteifern an Reinheit mit den schönsten Trümmern Griechenlands. Um einen Anspruch auf eine Stelle in erster Reihe erheben zu können, fehlte ihm eine kostbare Gabe, eine Gabe, welche nichts ersetzen kann, die Erfindungskraft.« Wenn man sich die moderne französische Plastik als einen wohl gefügten Bau vorstellt, zu welchem ein jeder von den Meistern, die im Anfang ihrer Entwicklung stehen, einen Grundstein beigesteuert hat, so wird man den Antheil Pradiers in der Geschmeidigkeit der Technik und in der Virtuosität der Behandlung der Oberflächen suchen müssen, welche die Sprödigkeit des Materials, des Marmors wie der Bronze, spielend überwinden. Andrerseits hat er in der Betonung der heiteren Sinnlichkeit ein Gegengewicht gegen den frostigen Classicismus der Bildhauer des ersten Kaiserreichs geschaffen und damit eine neue Richtung für die französische Plastik eröffnet.

In derselben ist von seinen zahlreichen Schülern keiner so entschieden fortgeschritten wie August *Courtet* (geb. 1825 in Lyon), dessen Gruppen und Einzelfiguren, wie der Faun und die Centaurin, die Leda, die Geburt der Venus, der Tänzer von Herculaneum, die Poesie des Tanzes, sich auch in dem Stoffkreise Pradiers bewegen. Nur steht ihm ein geschmackvolleres und mehr geläutertes Naturstudium zu Gebote, so dass seine nackten, mit grosser Weichheit behandelten Körper eine vollkommene Harmonie der einzelnen Theile zeigen. Auch Antoine *Etex* (geb. 1808) schloss sich in seinen weiblichen Statuen der Richtung seines Meisters an, wenngleich er nach einem tieferen Ausdruck der Empfindung und selbst der Leidenschaft strebte. Er hat seit dem Jahre 1828, wo er für einen sterbenden Hyacinth einen zweiten Preis erhielt, eine sehr umfangreiche Thätigkeit auch auf dem Gebiete der Malerei, in welcher er die Unterweisung von Ingres genossen hatte, bis in die neueste Zeit entfaltet und ausser einer langen Reihe von Idealfiguren, -gruppen und Portraitbüsten auch mehrere Denkmäler, unter ihnen dasjenige von Ingres für Montauban und das Grabmal Géricaults geschaffen. Während die Figuren einer gefesselten Olympia (1841) und einer Leda durch die sinnliche Schönheit der nackten Körper reizten, litten die Figuren einer Genovefa und einer Blanca von Castilien unter einer gewissen Trockenheit und Härte. In der Gruppe des von Gott verfluchten Kain mit den Seinigen (1833), dem Ringkampfe von Herkules und Antäus und den Schiffbrüchigen (1867) giebt sich sogar höchster Affekt und dramatisches Leben kund. In den beiden Reliefgruppen für den Arc de triomphe de l'Etoile, dem Widerstand des französischen Volkes gegen die Alliirten (1814) und dem Frieden von 1815, wollte er hinsichtlich der Ent-



faltung ungestümer Kraft mit Michelangelo wetteifern. Aber er suchte zu diesem Ziele durch starke Uebertreibungen in Formengebung und Bewegung zu gelangen. Gleichwohl vermögen seine Reliefs nicht die Rivalität Rudes auszuhalten. Auch Charles *Simart* aus Troyes (1806 bis 1857) erhielt durch den Unterricht von Ingres ein Correctiv gegen die elegante Auffassung Pradiers. Sein von den Furien gejagter Orest, welcher am Altar der Athene Zuflucht sucht, wurde als das beste plastische Werk des Salons von 1840 gepriesen, zunächst wegen seines meisterhaft durchgeführten, streng classisch behandelten Körpers, dem es freilich an heroischer Haltung fehlte. Mit Recht bemerkte auch Gustav Planche, dass die Figur den Eindruck machte, als wäre sie nicht als Rundwerk gedacht, sondern aus einer Reliefcomposition herausgehoben. Eine gleiche, auf einem gründlichen Naturstudium beruhende Formenstrenge offenbaren die Statuen der Philosophie in der Bibliothek des Senats, die Karyatiden am Louvre, die Statue Napoleons I. und die zehn Marmorreliefs in der Gruft des Kaisers im Invalidendom, welche seine Verdienste um die Gesetzgebung, die Staatsverwaltung und die Pflege der Wissenschaft und des Handels verherrlichen. Als ein interessanter Versuch ist noch die in Gold und Elfenbein für den Herzog von Luynes ausgeführte Statue einer Minerva zu nennen, deren Entstehung (1855) mit den gleichartigen Bestrebungen zu Gunsten der Polychromie auf dem Gebiete der Architektur zusammenfällt, welche im Anfang der fünfziger Jahre von neuem die Künstler bewegten, um sich fortan lebendig zu erhalten. Eugène Louis *Lequesne* (geb. 1815) cultivirte ebenfalls mit Erfolg die beiden Gebiete der antiken Mythologie (tanzender Faun) und der monumentalen Plastik (Statue des Marschalls St. Arnaud für Versailles, die Pegasusgruppen als Akroterien auf dem Giebel der Neuen Oper). An der plastischen Ausschmückung der Neuen Oper war auch Jacques Léonard *Maillet* (geb. 1823) mit vier Gruppen für die Attika betheiligt. Neben dem Unterricht Pradiers hatte er den des ausgezeichneten Erzgiessers *Feuchère* (1807—1852) genossen, der sich besonders durch Statuen Benvenuto Cellinis, der hl. Therese für die Madeleinekirche und der Katharina von Medicis für den Luxembourggarten bekannt gemacht hat. Von Feuchère eignete sich Maillet eine grössere Energie der Charakteristik und Würde der Haltung an, welche ihm besonders bei den im Museum des Luxembourg befindlichen Statuen der Agrippina, wie sie einmal den kleinen Caligula aus dem Lager ihres Gatten in Sicherheit bringt (1853) und das andere Mal mit verschleiertem Haupte die Urne mit der Asche des Germanicus trägt, zu Gute kamen. Gustav *Crauk* (geb. 1827) strebte ebenfalls über Pradier hinaus zu einem



lebhafteren Ausdruck der Individualität und hat sich deshalb in neuerer Zeit mit Vorliebe der Portraitbüste und -statue in Marmor und Bronze zugewendet, nachdem er bereits 1857 in der Gruppe eines Satyrn und einer Bacchantin und später in einer Bacchusfigur ein lebhafteres Naturgefühl, aber innerhalb der durch eine ideale Grundauffassung gezogenen Grenzen, offenbart hatte. Bedeutender als diese Schüler Pradiers sind Eugène *Guillaume* und Henri *Chapu*, von denen der erstere sich schon frühzeitig von der weichlichen und lyrischen Weise seines Meisters entfernt hat. Geboren 1822 zu Montbard (Côte d'or) begann er seine Studien auf der Kunstschule in Dijon und setzte sie dann auf der Ecole des Beaux-Arts in Paris und bei Pradier fort. Schon in seinem ersten Werke, einem Theseus, welcher das Schwert seines Vaters findet (1845), zeigte Guillaume, dass er einen anderen Weg als denjenigen Pradiers zu gehen beabsichtigte. Seine Natur war ungleich herber und strenger angelegt und mehr auf die Erfassung und die Wiedergabe des realen Daseins gerichtet als auf die Verkörperung poetischer Gedanken. Seinen Aufenthalt in Rom nutzte er deshalb besonders zum Studium der römischen Denkmäler, in erster Linie der Portraitplastik der Kaiserzeit aus. Die später in Bronze gegossene Figur eines Schnitters, welche er von dort in die Heimath sandte (im Luxembourg), bewies, mit welchem Eifer sich Guillaume an die Formenstrenge der römischen Skulptur anschloss. Auch bei der 1852 ausgestellten Marmorstatue eines in seinem Lehnstuhle sitzenden Anakreon, zu welchem der Vogel der Venus, die Taube, herabfliegt, um aus seiner Schaale zu trinken, trat der poetische Gedanke hinter der individuellen Formenbehandlung zurück, welche allerdings von vollendeter Meisterschaft ist. Dabei blieb es aber nicht. Guillaume versenkte sich immer tiefer in das römische Leben. Unterstützt von einem reichen, sich mehr und mehr ausbreitenden Wissen und von einem feinen Gefühl für die stilistische Seite eines Kunstwerkes lernte er die Schöpfungen der altrömischen Bildhauer ganz anders, unbefangener und doch eindringlicher betrachten, als die Meister des ersen Kaiserreichs, welchen das Geheimniss des Lebens verschlossen blieb. So knüpfte der Schüler jenes Pradier, welcher die römische Tradition zu Gunsten eines üppigen, verweichlichten Griechenthums unterbrochen hatte, mit grösserem Verständniss an die Bestrebungen eines Chaudet, Roland und Cartellier wieder an, auch darin mit ihnen verwandt, dass er dem Helden jener Epoche, Napoleon I., mit glühender Begeisterung ergeben ist. Mit echt historischem Geiste gelang es ihm, in einigen Gruppen Typen aus den letzten Zeiten der römischen Republik zu schaffen, welche in Charakter und Tracht ein vollkommenes Abbild antiken Lebens darbieten. Für die



bronzene Doppelbüste der Gracchen (1853, im Luxembourg) und für die Büste einer römischen Hausfrau (1876) wählte er die Form der römischen Grabdenkmäler, während die ganzen Figuren der »römischen Hochzeit«, eines auf einer Bank sitzenden Patrizierpaares in hochzeitlichen Gewändern, eine Freigruppe bilden. Die feine Durchbildung der Form, welche in jeder Linie dem blühenden Leben nachgeht, steht unter dem Gesetze eines maassvollen Realismus; in dem würdevollen Arrangement der Gewänder giebt sich dagegen ein über das Zufällige und Gewöhnliche hinausreichendes Streben kund. Wie dort der Bronzeguss, dessen Feinheiten doch in erster Linie durch das Gipsmodell bedingt sind, ist in den Marmorfiguren das Material ebenfalls mit einer technischen Meisterschaft behandelt, die immer mehr zum Gemeingut der französischen Bildhauer wurde. Der scharf entwickelte Formensinn der Romanen konnte nirgends zu vollerem Ausdruck gelangen als in der Plastik: in Gips, in Bronze, in Marmor, in Terracotta, in Elfenbein und Wachs wurde unablässig nach der täuschenden Wiedergabe des Lebens gestrebt, und da die Schranken des Materials die malerische Phantasie in bestimmten Grenzen halten, ist die Plastik auch niemals so sehr auf die Abwege eines skizzenhaften Naturalismus gerathen wie die Malerei. Indem das Hauptgewicht auf die Form gelegt wurde, vernachlässigte man freilich den geistigen Inhalt, und deshalb macht die überwiegende Mehrzahl der neueren französischen Skulpturen den Eindruck einer staunenswerthen, aber kühlen Virtuosität. Eine solche bildet denn auch das Gepräge der Arbeiten Guillaumes. Im Verein mit einer grossen Kraft der Charakteristik erreicht sie in den schon genannten Werken und in einer Reihe von Portraitstatuen und -büsten, unter welchen die Statue Napoleons I. als Artillerielieutenant, die sechs Büsten des Kaisers in den Hauptphasen seines weltgeschichtlichen Auftretens und die Büste des Erzbischofs Darboy die hervorragendsten sind, den höchsten Grad ihrer Leistungsfähigkeit, wobei Guillaumes künstlerisches Vermögen auf diesem Gebiete zugleich typisch für die gesammte moderne Plastik der Franzosen ist, deren Uebergewicht über die Bildhauerkunst der übrigen Länder im Portraitfach am sichersten begründet ist, weil der Portraitbildner am ehesten auf die Beihülfe der Phantasie verzichten kann und zugleich nicht den Gefahren ausgesetzt ist, welche den Franzosen jeder Schritt ins Dramatische bringt. Bei einer Marmorstatue des Kaisers Napoleon in Imperatorentracht für das pompejanische Haus des Prinzen Napoleon (Weltausstellung von 1867) wagte Guillaume auch einen der ersten Versuche, durch eine Vergoldung der Säume des Gewandes und der Kothurne der Polychromie eine Concession zu machen. Heutzutage ist die Ver-



goldung von Marmorfiguren und selbst von Gipsmodellen etwas ganz gewöhnliches. Im Salon von 1883 sah man z. B. die liegende Gipsfigur der Kaiserin Messalina als Hetäre Lycisca, ein Werk von Eugène *Brunet*, welcher die Brüste der kaiserlichen Buhldirne mit einem Goldnetze überzogen hatte. Guillaume selbst that später (1878) noch einen weit entschiedeneren Schritt in die Polychromie, indem er eine Statue Ludwigs des Heiligen für den Justizpalast schuf, welche nach Art der gothischen Stein- und Holzfiguren völlig bunt bemalt ist. Bei einem rein decorativen Zweck ist dieses Wetteifern mit dem farbigen Schein der Natur noch zu rechtfertigen und zu ertragen. Wenn aber lebensgrosse Figuren und Gruppen aus Terracotta mit den Farben versehen werden, welche die Modelle in der Wirklichkeit besitzen, so sinkt der Künstler auf die Stufe des Wachsbildners herab, der Abdrücke über der Natur macht und dieselben colorirt. Bis zu welchen crassen Extravaganzen sich dieses Streben verirren kann, bewies eine Gruppe von Désiré *Ringel*, einem Schüler von Jouffroy, im Salon von 1881 »Glanz und Elend« oder das Pflaster von Paris, welche eine geputzte Courtisane darstellt, die an einem elenden, auf Beinstumpfen umherrutschenden Krüppel vorüberschreitet.

Guillaumes künstlerische Begabung, die sich vorzugsweise auf ein universelles technisches Können und auf eine ausserordentliche Schärfe des Blicks für das Charakteristische der äusseren Erscheinung stützt, findet ihre Grenzen, sobald er sich an eine Aufgabe der Idealplastik wagt. Sein kühles, reflectirendes Temperament vermag die schwellenden Formen der Jugend und der weiblichen Schönheit nicht mit wirklichem Leben zu erfüllen. Seine Erfindungsgabe quillt nicht von innen heraus. An Schöpfungen wie der Gruppe der Musik an der Façade der Neuen Oper (1869), dem Quell der Poesie (1873), den beiden Hermen Anakreon mit Eros (1875) und Sappho mit Eros (1876), dem Orpheus (1878) und der Castalia (1883) interessirt nur die virtuose Mache. Die Köpfe sind meist leer und empfindungslos, und der Gedanke ringt sich nur mühsam durch die glatte Form hindurch. Dass Guillaume mehr durch Spekulation als durch Instinkt zu den wirklich bedeutenden Leistungen seiner Kunst gelangt ist, beweisen auch seine schriftstellerischen Arbeiten, unter denen ein Essay über Michelangelo als Bildhauer, mit welchem seine kühle Regelmässigkeit sonst nichts gemein hat, reich an feinsinnigen und eindringenden Beobachtungen ist. Von 1865 bis 1875 hat er als Direktor der Ecole des Beaux-arts und später eine Zeit lang als Direktor der schönen Künste im Unterrichtsministerium einen bedeutenden Einfluss auf das Kunstleben in Frankreich ausgeübt. Bei dem unaufhörlichen Ministerwechsel unter der dritten Republik, welcher stets einen



Wechsel in den oberen Verwaltungsstellen aller Ressorts zur Folge hat, vermochte auch er sich nicht lange in einer Position zu behaupten, deren Bedeutung und Wirksamkeit nur dann ihrem Zwecke entsprechen können, wenn sie, einmal im Besitze einer geeigneten Persönlichkeit, jedem Wechsel entzogen wird. Ein eigenthümlicher Zufall hat es gefügt, dass einer der begabtesten Schüler Guillaumes, Jean Marie Antoine *Idrac* aus Toulouse sich wieder den Bahnen Pradiers nähert. Sowohl in seinen ersten Arbeiten, dem gestochenen Amor (1877) und dem Merkur, welcher bei der Beobachtung eines sich um seinen Stab ringelnden Schlangenpaares auf die Erfindung des Caduceus gebracht wird (1879), als ganz besonders in der nackten Figur der karthagischen Schlangenbeschwörerin Salammbo, der Heldin des gleichnamigen Romans von Gustav Flaubert (1881, im Luxembourg), ist der Schwerpunkt auf den Reiz des unbekleideten Körpers gelegt, dessen weiche und geschmeidige Behandlung der Virtuosität Pradiers keineswegs nachsteht. Vielmehr wird sie noch durch ein feiner entwickeltes Naturgefühl getragen, welches sich vor jeder Willkür oder Inkonsequenz hütet.

Auch Henri *Chapu* (geb. 1835) hat in der weichen Formengebung und namentlich in der Behandlung der Gewänder noch sehr vieles mit Pradier gemein, während er von seinem zweiten Lehrer Duret die anmuthige Lebhaftigkeit der Bewegung gelernt hat. Er bewegt sich mit Vorliebe auf dem Gebiet der Idealplastik, indem er bald mythologische Stoffe bearbeitet, bald für allegorische Wesen einen plastischen Ausdruck zu finden sucht. Mit einem Merkur, welcher den Heroldstab erfindet, demselben Motive, welches später Idrac behandelte, trug er im Salon von 1863 seinen ersten Erfolg davon. Doch schon in seiner nächsten Schöpfung, der Bronzefigur eines säenden Landmannes für den Park von Monceaux in Paris (1865), zeigte er, dass er auch der Darstellung männlicher Kraft fähig sei. Die Arbeiten der folgenden Jahre, die Verwandlung der Klytia in eine Sonnenblume (1867) und die Statue der Cantate (1869) für die Façade der neuen Oper, blieben in rein äusserlicher Auffassung stecken. Insbesondere leidet die letztere an jenem theatralisch-pathetischen Wesen, welches fast alle für die Oper ausgeführten plastischen Werke charakterisirt. Zu einer vollen Concentration seiner Kräfte gelangte Chapu erst im Jahre 1870 mit der knieenden, die Hände zu inbrünstigem Gebet verschlingenden Figur der Johanna d'Arc (Marmorstatue, im Luxembourg). Wie Rude hat auch Chapu die Jungfrau in dem Augenblick dargestellt, wie sie die göttlichen Stimmen vernimmt. Aber hier haben wir noch das einfache Hirtenmädchen in ihrem schlichten Gewande vor uns. Schon spiegelt sich jedoch in ihrem Antlitze der Ausdruck fester Entschlossen-



heit, dem himmlischen Rufe zu folgen. Sie hat mit sich selber gerungen, sie hebt den Kopf empor und ist bereit, sich im nächsten Augenblicke zu erheben, um das Hirtenkleid mit dem Panzer zu vertauschen. An diesem Werke erfreut wiederum die Abwesenheit eines jeden theatralischen Zuges: keusche Empfindung und naive Unbefangenheit bestimmen den Charakter der Figur, welche die Absicht des Künstlers vollkommen erfüllt.

In Bezug auf die Tiefe der Charakteristik hatte Chapu mit dieser Arbeit den Höhepunkt seines Schaffens erreicht. In der Feinheit der technischen Durchführung und im Schwung der Erfindung übertraf er sie noch mit der Figur der Jugend am Denkmale für Henri Regnault und die während des Krieges von 1870 und 71 gefallenen Schüler der Ecole des Beaux-Arts in einer Galerie dieses Gebäudes (1875) und der Personifikation des Gedankens für das Grabmal der als Schriftstellerin unter dem Namen Daniel Stern bekannten Gräfin d'Agoult auf dem Père Lachaise. Beide Figuren sind nicht eigentlich Rundwerke, sondern mehr malerisch als plastisch concipirte Hochreliefs, welche an Architekturglieder angelehnt sind. Die Jugend kniet auf dem Sockel, der das Postament mit der Büste Regnaults trägt, und wächst gleichsam, schlank und geschmeidig wie eine Rebe, an dem Pfeiler hinauf, um das Bild des Verstorbenen mit einem Lorbeerzweige zu schmücken. Der Gedanke, gleichfalls eine jugendliche, in fliessende Gewänder gekleidete Frauengestalt, sitzt auf der Basis der Grabstele und hebt mit dem entblössten rechten Arme den leichten Mantel hoch über dem edlen, aufwärts blickenden Haupte empor, als wollte sie damit den durch keine irdische Fessel hemmbaren Flug des Gedankens symbolisiren. Die eigenthümliche Behandlung der Gewänder, ihr weicher Fluss und ihr feiner, sich jeder Wendung des Körpers leicht und durchsichtig anschmiegender Faltenwurf schliesst sich an Pradier an, während die ganze Conception an das berühmte Vorbild von David d'Angers, das Relief am Mausoleum des Grafen von Burck erinnert, auf welchem die trauernde Gattin vor der Herme des Dahingeschiedenen sitzt. Lässt die Symbolik der Figur auch an Klarheit zu wünschen übrig, so sind doch der Reiz der formalen Durchbildung und die Anmuthsfülle gross genug, um für den unzureichenden Ausdruck des geistigen Kerns zu entschädigen. Auch der kokette Zug des hübschen, mehr niedlichen als erhabenen Angesichts entspricht nicht der Würde eines allegorischen Wesens. Wie die Allegorien Baudrys hat diese Personification des Gedankens den prickelnd-nervösen Charakter der modernen Pariserin, welche in den Augen eines Franzosen der Inbegriff weiblicher Grazie ist. Ein mehr realistisches Gepräge tragen wiederum



die Porträtbüsten Chapus und die Statue des Advokaten Berryer im Justizpalast, bei welcher die das Postament umgebenden Gestalten der Treue und der Beredsamkeit durch jenes selbstgefällige Spiel der Gewänder zu reizen suchen, das durch Pradier auf die ganze Schule übergegangen ist.

Bis zur äussersten Consequenz verfolgte Jean Baptist August *Clésinger* (1814—1883) die Richtung Pradiers, indem er seine bis zum höchsten Raffinement ausgebildete Technik in den Dienst niederen Sinnenreizes stellte. Ursprünglich Schüler seines Vaters hatte er weitere Studien in Italien gemacht und schuf bald nach seiner Rückkehr eine Reihe von Figuren aus dem bacchischen Kreise, bei welchen schon die Grazie stark mit Lüsternheit durchsetzt war. Da diese Gebilde den Beifall reicher Amateurs fanden, ähnlich wie die üppigen, im Waldesdunkel gelagerten Nymphen von Diaz, so sah sich Clésinger weiter im Alterthum um und fand in einer Sappho, einer ruhenden Diana, einer Kleopatra vor Caesar, einer Phryne vor ihren Richtern, einer Europa auf dem Stier, einer Ariadne auf dem Panther und einer Dejanira auf dem Centauren Nessus dankbare Stoffe, welche meist dem Gebiete des Pikanten angehörten. Nicht zufrieden mit der Wirkung des farblosen Marmors machte Clésinger einen ausgedehnten Gebrauch von Polychromie und Vergoldung. Ja, er bediente sich sogar, nach dem Beispiel der römischen Bildhauer der Kaiserzeit, bunter Marmorarten, welche er zusammensetzte, und verschmähte es auch nicht, seine Phryne mit Goldschmuck und farbigen Steinen zu behängen. Immerhin bezeichnen diejenigen seine Schöpfungen, welche wie z. B. die Ariadne von solchen Extravaganzen frei sind, den Höhepunkt bildnerischer Technik. Insbesondere war bei dieser Gruppe der Kontrast zwischen dem Fell des Panthers und dem elastischen Körper der Dionysosbraut mit nicht gewöhnlicher technischer Meisterschaft zur Erscheinung gebracht. Clésinger gehörte noch zu den immer seltener werdenden Künstlern, welche den Marmor selbst in allen Theilen bearbeiten, und traf auch hierin mit seinem Vorbilde Pradier zusammen. Sobald sich der Künstler übrigens auf das historische oder monumentale Gebiet begab, blieb bei seiner ausschliesslich auf das Aeusserliche gerichteten Auffassung die Wirkung aus.

In noch höherem Grade, als der Einfluss Pradiers in der Gegenwart nachwirkt, ist derjenige von *David d'Angers*, welcher, wie oben schon betont wurde, mit Pradier in den zwanziger und dreissiger Jahren die Richtung der französischen Plastik bestimmte, in der jüngsten Generation mächtig. Pierre Jean David wurde am 12. März 1788 in Angers als der Sohn eines Holzschnitzers geboren*). Die unruhigen Zeiten der Revolution,

*) Gustave Planche, Portraits d'Artistes, Paris 1853 II. p. 63—131. — Ch. Blanc, Les



in welche seine ersten Jugendjahre fielen, beschränkten den Erwerb des Vaters dergestalt, dass dieser lange Zeit Widerstand leistete, bevor er seine Einwilligung dazu gab, dass der Sohn sich gleichfalls einem künstlerischen Berufe widmen durfte. Nach einigen Vorstudien in seiner Vaterstadt gewährte ihm sein Lehrer, ein Maler Delusse, die Möglichkeit, nach Paris zu gehen, wo er im übrigen jedoch auf sich selbst angewiesen war. Er suchte sich seinen Unterhalt durch ornamentale Arbeiten zu erwerben, und später gelang es ihm auch, in Rolands Atelier Aufnahme zu finden, welcher sich unter den damaligen Bildhauern noch am meisten durch eine selbstständige und energische Auffassung der Antike auszeichnete. Auch Jacques Louis David, der Maler, wurde auf den jungen Künstler aufmerksam und wurde ihm später durch seine Protektion und durch wichtige Fingerzeige nützlich. Trotz Davids Fürsprache war seine erste Bewerbung um den römischen Preis erfolglos. Erst im Jahre 1811 gelang es ihm, das Ziel zu erreichen. Die Concurrenzarbeit, ein Relief, welches den Tod des Epaminondas, umgeben von seinen Freunden, darstellte, trug ganz den Charakter eines in die Plastik übertragenen Gemäldes von Jacques Louis David. Nur in einer Gruppe zur Linken sprach sich bereits durch die lebhafte Schilderung der Aeusserungen des Schmerzes die Tendenz aus, auf welche David d'Angers schon damals lossteuerte und die für seine Kunstrichtung entscheidend werden sollte. In Paris hatte der junge Künstler mit grösserem Eifer die Werke römischer Sculptur studirt als die Schöpfungen des griechischen Meissels. Der kräftige Realismus der Römer, ihr Streben nach individuellem Ausdruck waren ihm sympathischer als die weichliche Idealität der Griechen. Eines Nachts überraschte ihn sein Lehrer Roland, wie er nach dem Gipsabguss eines Reliefs der Trajanssäule zwei besonders ausdrucksvolle Köpfe in Thon modellirte. Ein anderes Mal suchte er die Aeusserungen des Schmerzes in dem Kopfe eines Jünglings zu versinnlichen, und so gut gelang ihm seine Absicht, dass er für diesen Kopf einen Preis erhielt. Er ging mit vollem Bewusstsein auf solche und andere Darstellungen seelischer und physischer Regungen aus, wie folgende Stelle aus einem Briefe vom Jahre 1809 beweist: „Ich studire ununterbrochen das Aeussere des Menschen; aber trotz aller Wunder, welche sich meinen Augen dabei offenbaren, werde ich gewahr, dass das Innere des Menschen noch viel bewunderungswürdiger ist; denn all dieses Wunderbare erhebt sich aus dem Innern. Die Leiden des menschlichen Körpers

Artistes de mon temps p. 129—144. — Henry Jouin, David d'Angers, sa vie, son oeuvre, ses écrits et ses contemporains. 2. Bde. Paris 1878. (Mit den Abbildungen der Hauptwerke). — A. Schmarsow in Dohmes »Kunst und Künstler des neunzehnten Jahrhunderts«.



sind ein herrliches Studium und eines der wichtigsten für den Künstler.“ Der Aufenthalt in Italien war demnach für David d'Angers mehr in negativem Sinne erspriesslich in sofern, als er durch die moderne italienische Sculptur, insbesondere durch Canova, vor welchem ihn auch der Maler David gewarnt hatte, in seinen Neigungen für den Realismus bestärkt wurde. Gleichwohl schwankte er, was bei der Fülle der auf ihn einstürmenden Eindrücke erklärlich ist, in den in Italien ausgeführten Arbeiten zwischen der Antike und der unabhängigen Naturnachahmung hin und her. Ueberdies hinderten die politischen Verhältnisse seine ruhige Entwicklung. Sein Vater hatte in der Vendée unter den Fahnen der Republikaner gekämpft, und der Sohn war, trotz seiner schwächlichen Körperbeschaffenheit, im Tross der Armee mitgeführt worden. Diese ersten Eindrücke der Jugend hatten so tiefe Wurzeln in ihm gefasst, dass er sein Leben lang auf der Seite der Freiheitskämpfer stand. Als Murat im Frühjahr 1815 den Kirchenstaat besetzte und die Unabhängigkeit Italiens proclamirte, schloss sich David d'Angers einer Abtheilung von Freischärlern an. Bei diesem Abenteuer hätte er beinahe sein Leben verloren, und nach seiner Rückkehr nach Rom drohte ihm wegen seiner Betheiligung an den revolutionären Umtrieben noch die Ausweisung von der Akademie, welche jedoch der Direktor derselben glücklich abwendete.

Als David 1816 nach seiner Vaterstadt heimkehrte, fand er dieselbe noch von den Preussen besetzt. Dieser Umstand veranlasste ihn, nach London zu gehen, wohin ihn besonders die von Lord Elgin aus Athen überführten Parthenonskulpturen zogen. Diese Arbeiten aus der Blüthezeit der griechischen Kunst übten einen ganz anderen Eindruck auf ihn als alles, was er bis dahin von griechischen Skulpturen in Rom gesehen. Solange seine Mittel reichten, studirte er unablässig an diesen Werken des Phidias und seiner Schule. Am deutlichsten hat sich die Frucht dieser Studien in jenem schon erwähnten Grabrelief für den Grafen von Burck auf dem Père Lachaise (1823) und in dem Denkmal für den General Bonchamps in der Kirche von St. Florent le Vieil (1824) bewährt. Für das Relief, welches die Gattin des Verstorbenen vor der Herme desselben auf einem Sessel sitzend und mit einem Cypressenzweige in der Hand darstellt, hatten die sitzenden Figuren der Göttinnen auf dem Parthenonfriese und andere weibliche Gestalten auf attischen Grabstelen das classische Vorbild geliefert. Das fein gefältete Untergewand und der in breiteren schwereren Falten darüber geworfene Mantel und Schleier sind durchaus in antikem Geiste behandelt. Das Uebermaass der Draperien ist durch die Absicht des Künstlers zu entschuldigen,



die steifen und nüchternen Formen des Sessels dem Auge des Beschauers möglichst zu entziehen. General Bonchamps hatte im Jahre 1793 den Kampf in der Vendée zu Gunsten des Königthums geleitet und die Republikaner in der Schlacht bei Torfou aufs Haupt geschlagen. Die in dieser Schlacht Gefangenen, unter denen sich auch Davids Vater befand, wurden in der Kirche von St. Florent eingeschlossen und harrten dort bange ihres Schicksals. Bonchamps selbst war tödtlich verwundet worden. Kurz vor seinem Ende gedachte er noch der Gefangenen und bat um Gnade für sie. Diesen Zug hohen Edelmuthes wählte David zum Motiv für sein Werk, als er von dem Könige den Auftrag erhielt, zur Erinnerung an die bewährte Königstreue der Vendéer ein Denkmal zu schaffen. Wie ein antiker Held liegt der verwundete Bonchamps lang ausgestreckt auf einem Postament. Mit der linken Hand stützt er den entblössten Oberkörper und die Rechte erhebt er, um durch diese Geberde den Ruf zu bekräftigen, der von seinen sterbenden Lippen kommt: Grâce aux prisonniers! Gnade für die Gefangenen! Der rechte Arm und die untere Hälfte des Körpers nebst den Beinen sind vom Mantel bedeckt. Das Bewegungsmotiv sowie die heroischen Formen des nackten Oberkörpers sind eine freie Nachbildung des Kephissostorso aus dem Westgiebel des Parthenon, welcher zu den Elgin marbles in London gehört. Diese gewaltigen Leiber und Glieder, die von einer erhabenen Grösse der Auffassung getragen werden und zugleich von dem feinsten Naturgefühl erfüllt sind, erschienen David doch bei weitem nachahmenswerther, als die zierlichen glatten Puppen Canovas, bei welchen die Individualität zu Gunsten eines ausdruckslosen Formalismus geopfert war.

Da er in London keine ihm zusagenden Aufträge erhalten konnte, begab er sich nach Paris, wo er gerade zeitig genug eintraf, um die künstlerische Erbschaft seines kurz zuvor gestorbenen Lehrers Roland anzutreten. Dieser war mit der Ausführung einer Statue des „grossen Condé“ für die vom Concordienplatz über die Seine führende Brücke betraut worden, hatte aber nur eine Skizze hinterlassen, welche den Feldherrn in ruhiger Positur zeigte. David sollte die Arbeit zu Ende bringen. Er verwarf aber die Skizze seines Lehrers und wagte einen kühnen Schritt, indem er den Helden in lebhafter, ja stürmischer Bewegung darstellte, in dem Augenblicke, wie er den Feldherrnstab in das belagerte Freiburg hineinwerfen will und sich noch einmal umwendet, um seine Soldaten zum Sturme zu rufen. Das Werk, welches als Modell im Salon von 1817 erschien, machte ein ungewöhnliches Aufsehen. Was die Barke des Dante für die Malerei gewesen, war diese Statue Condés für die Plastik: das Manifest einer neuen Schule, welche sich in ent-



schiedenen Gegensatz zu der Tradition stellte und die Nachahmung durch die Freiheit ersetzte. Wenn diese Neuerung nicht eine so gewaltige Aufregung hervorrief, wie wenige Jahre später das Auftreten der Romantiker, so liegt das daran, dass die Bildhauerkunst nicht wie die Malerei Jahrzehnte lang unter dem Joche eines tyrannischen Geistes geschmachtet hatte. Die Opposition, welche sich gegen David hätte erheben können, zählte in ihren Reihen nur Männer, deren Kraft entweder erschöpft war oder die niemals eine grosse Kraft besessen hatten. Neben der Kühnheit der Bewegung, welche die Schöpfung Davids vor allen zahmen Nachahmungen der Antike auszeichnete, überrascht besonders die glückliche Behandlung des modernen Kostüms. Bis dahin hatte es Niemand gewagt, Personen aus der neueren Geschichte anders als im römischen Panzer oder in der Toga darzustellen. Jetzt hatte David den Beweis geliefert, dass auch die moderne Tracht der plastischen Behandlung nicht widerstrebt. Uns erscheint freilich die Statue, welche sich gegenwärtig im Schlosshofe zu Versailles befindet, noch nicht zu völliger realistischer Freiheit entwickelt. Man merkt doch gerade in der Behandlung der Tracht und der Haare die Zaghaftigkeit des ersten Versuchs, und es bedurfte noch geraumer Zeit, bis David die Ausdrucksmittel des Realismus vollkommen beherrschen lernte. Die ersten, von jeglicher Befangenheit freien Schöpfungen dieser Art, die Statuen Jeffersons für Philadelphia und Corneilles für Rouen, fallen in die Jahre 1833 und 1834. In der Zwischenzeit kehrte David sogar wieder zu der antiken Auffassung von Portraitstatuen zurück. Ausser dem General Bonchamps ist auch die Statue für das Grabmal des Generals Foy, des Sprechers der liberalen Partei in der Deputirtenkammer, auf dem Père Lachaise ganz antik gedacht, wie sich auch der Aufbau des Denkmals an antike Formen anschliesst. Der General ist ebenfalls halb nackt, nur unterwärts bekleidet wie ein Rhetor des Alterthums. Ueber ihm erhebt sich ein von Säulen getragenes Dach, und den Sockel schmücken drei Reliefs, welche seine Thätigkeit als Redner, seine Tapferkeit im Kriege und seine Leichenfeier schildern. Im Gegensatze dazu ist die Grabstatue des Kriegsministers Gouvion St. Cyr auf demselben Kirchhofe wieder ganz realistisch behandelt. Der Dargestellte trägt die Marschallsuniform, und nur der um die linke Schulter geworfene Mantel macht noch eine Concession an die akademischen Gewohnheiten der stilvollen Draperie. Auch die Statue Racines für La Ferté-Milon, seinen Geburtsort, welche als Gipsmodell im Salon von 1824 zugleich mit dem Bonchamps erschien, aber erst 1832 in Marmor vollendet wurde, hält sich an den antiken Denkmälertypus und verzichtet demnach auf eine realistische Durchführung der Gesichts-



züge, obgleich dieselben den Reichthum dichterischer Gedanken widerspiegeln.

Wir haben gesehen, dass der Ausdruck individueller Empfindungen den Künstler schon sehr frühzeitig beschäftigte. Dieses Streben führte ihn naturgemäss zum Portrait. Bereits während der letzten Monate seines Aufenthalts in Rom hatte er ein paar Portraitmedaillons ausgeführt, unter ihnen das seines Genossen auf der Akademie, Herold, des späteren Componisten des »Zampa« und anderer Opern. Mit den Jahren wuchs seine Vorliebe für das Portrait dergestalt, dass sie sich allmälig zu einer Manie entwickelte. Er machte unaufhörlich Jagd auf Berühmtheiten und scheute selbst vor weiten und beschwerlichen Reisen nicht zurück, um eine berühmte Persönlichkeit, für welche seine leicht entzündliche Phantasie Neigung gefasst hatte, zu einer Sitzung zu bewegen. Da sich diese Galerie von Portraitköpfen auf mehrere Hundert beläuft, beschränkte er sich zumeist auf flüchtig, aber geistvoll hingeworfene Reliefbildnisse in Medaillonform. Er schenkte den Portraitirten gewöhnlich einen Bronzeguss, und diese Grossmuth kostete ihn einschliesslich der Reisen allmälig sein Vermögen. Nach einer Mittheilung von Edmond About *) empfand David den ersten Anfall dieser seiner »edlen und heiligen Monomanie« bei dem Leichenbegängniss des Generals Foy.. »Die Trauerversammlung war glänzend. Man sah unter derselben die Auslese einer grossen und kraftvollen Nation, alle jene Geister und Charaktere, welche unsere Zeit einen nach dem andern begräbt, ohne sie zu ersetzen. David sprach zu sich wie Xerxes bei der Revue seines Heeres: »Von allen den Männern, welche hier sind, wird kein einziger nach hundert Jahren übrig bleiben.« Aber Xerxes, welcher ein Narr der gefährlichsten Art war, führte seine Soldaten, nachdem er über sie geweint hatte, zur Schlachtbank. David weint nicht, er wählt aus der Menge seiner Zeitgenossen diejenigen aus, welche nach ihrem Tode zu leben verdienen, und schwört, sie unsterblich zu machen, koste es was es wolle. Das kostete ihn sein halbes Leben und sein ganzes Vermögen.« Charles Blanc schreibt, dass David vor keinem Hindernisse zurückschreckte, um sein Ziel zu erreichen. Zu einer Zeit, wo die kleinste Reise eine wichtige Angelegenheit war, ging er nach London wegen Walter Scott, nach Berlin wegen seines Nebenbuhlers, des Bildhauers Rauch, nach Weimar Goethes wegen und nach der Lombardei, »um des grossen Nomaden (Byrons) auf dem Wege zu seinem Tode habhaft zu werden«, nach Athen endlich, »um die Bildnisse

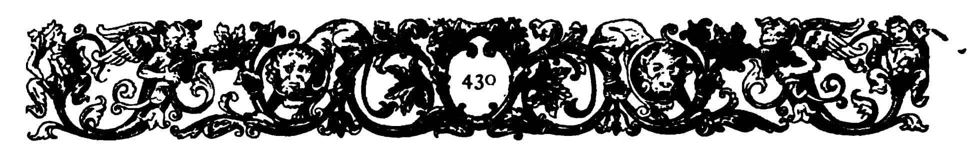
---

*) Les Médaillons de P. J. David d'Angers, réunis et publiés par son fils. Album photographique précedé d'une notice par Edmond About. Paris 1867.



von Coletti, Canaris und Fabvier mitzubringen«. »Ich habe stets meine Galerie berühmter Zeitgenossen im Auge, schreibt er, ungeachtet der Verdriesslichkeiten, die ich dabei durchzumachen habe. Um die Erlaubniss zu erhalten, ein Portrait zu machen, müsste man sich so zu sagen auf die Kniee vor einem Menschen werfen, der danach brennt, eines zu haben. Ich bin erstaunt, dass meine Schüchternheit verschwindet, sobald es sich um diese Dinge handelt. Ich sehe nur noch das Werk und vergesse seinen Schöpfer. Ich werde nachsichtig gegen dieses arme menschliche Gerippe, den Sklaven der geringsten Wechselfälle der Atmosphäre und der Mückenstiche der Civilisation. Ich sehe nur das Genie. Vor ihm neige ich mich: denn es ist unsterblich. Das Gerippe wird bald für immer verschwinden. Diese Herren würden nicht zu mir kommen; aber ich mache mir nichts daraus.... Ein Bildhauer ist der registrirende Protokollführer für die Nachwelt. Er ist die Zukunft. (Bei einer andern Gelegenheit sagte er: Ich bin ein Geschichtsschreiber, der die Aufgabe hat, die Physiognomien der grossen Männer der Nachwelt zu überliefern). Eines Tages gewährte mir der Abbé de Pradt eine Sitzung in einem kleinen Empfangszimmer. Sein Diener frisirte ihn. Ich sah ihn nur durch eine Wolke von Puder, unter der ich fast erstickte. Gleichviel; mein Herz klopfte. Ich verliess ihn ganz mit Puder bedeckt; aber ich hatte sein Profil.« Das Profil wurde schliesslich seine Leidenschaft. »Ich bin immer von einem Profil tief bewegt worden. Das Vordergesicht blickt uns an; das Profil steht mit anderen Wesen in Verbindung. Es entzieht sich uns und sieht uns nicht einmal. Das Vorderantlitz zeigt uns mehrere Züge und ist schwerer zu analysiren.. Das Profil ist die Einheit.“

In jener Sammlung von Medaillons, welche sein Sohn in photographischen Reproductionen herausgegeben hat, befinden sich allein vierhundertundsiebenzig, zum grössten Theil im Profil wiedergegebene Köpfe. Dazu kommt noch eine grosse Anzahl von Portraitbüsten. Schon mit dieser einen Seite von Davids Thätigkeit kann sich die Gesammtthätigkeit keines anderen französischen Bildhauers messen, und von auswärtigen Bildhauern kann nur Rauch hinsichtlich der Produktivität mit dem Franzosen verglichen werden. Es muss dabei betont werden, dass David d'Angers diese Produktirität keineswegs auf Kosten der Durchführung im Einzelnen erzielte. Die Medaillons, welche er durchweg allein, ohne Hülfe von Schülern, modellirte, sind vielmehr mit peinlicher Gewissenhaftigkeit bis ins geringste Detail durchgebildet, was ja allein seinem Zwecke entsprechen konnte. Indem er immer eifriger bestrebt war, in seinen Portraits die Raceeigenthümlichkeiten nicht bloss, sondern auch die geistigen Eigenschaften der dargestellten Individuen durch die Be-



tonung gewisser Theile des Schädels und des Gesichts auch äusserlich zur Anschauung zu bringen, traf er mit den Lehren und Hypothesen der Physiognomiker und Phrenologen zusammen. Lavater, Gall und Spurzheim wurden seine Leitsterne, und an der Hand dieser Führer gerieth er bald auf einen abschüssigen Weg, der ihn zu mannigfachen Uebertreibungen verleitete. Das für uns Deutsche interessanteste Beispiel dieser übertriebenen Sucht nach Betonung derjenigen Organe, welche zum Ausdruck geistiger Funktionen dienen sollen, ist die kolossale Marmorbüste Goethes in der Bibliothek zu Weimar. David war im August 1829 nach Weimar gekommen, wo er ein Medaillon Goethes und seinen Kopf modellirte, um denselben später in Paris in Marmor auszuführen. Der französische Bildhauer machte auf Goethe einen so bedeutenden Eindruck, dass dieser ihm beim Abschied sagte: »Wir müssen uns wiedersehen.« Dieser Wunsch ging nicht in Erfüllung. Als David im Jahre 1834 Deutschland zum zweiten Male besuchte, war Goethe nicht mehr. Aber die vollendete Büste sah der Dichter noch. Am 13. August 1831 schrieb Goethe an Zelter, dass dieselbe in Weimar angelangt wäre. In dem Begleitbrief hatte David gesagt: »Es war mir das unverdiente Glück aufbewahrt, die Züge des Grössten, Erhabensten nachzubilden. Ich bringe Ihnen diese schwache Nachbildung Ihrer Züge dar, nicht als ein Ihrer würdiges Geschenk, sondern als den Ausdruck eines Herzens, das besser fühlt als es ausdrücken kann. Sie sind die grosse Dichtergestalt unserer Epoche; sie ist Ihnen eine Bildsäule schuldig; aber ich habe gewagt, nur ein Bruchstück derselben zu bilden; ein Genius, der Ihrer würdiger ist, wird sie vollenden.« Der Kopf endet nämlich nicht in einen regelmässigen Büstenfuss, sondern der Hals ist schroff abgebrochen, so dass David wohl von dem »Fragment einer Statue« reden konnte. Unter allen Portraits des Dichters, welche wir von der Hand von Zeitgenossen besitzen, ist die Arbeit des Franzosen unzweifelhaft die geistvollste, aber auch die bizarrste. Der ironische Zug um die Lippen ist übermässig betont, und die starke Wölbung der Stirn geht vollends ins Maasslose über. Man glaubt nicht einen geistig vor vielen Tausenden bevorzugten Menschen vor sich zu haben, sondern jene abnorme Schädelbildung, welche die vulgäre Sprache als »Wasserkopf« bezeichnet. Die Franzosen haben übrigens an diesen Uebertreibungen keinen Anstoss genommen. Wenigstens schreibt Charles Blanc im Angesicht des Medaillons: »Sein wunderbarer Schädel, sein träumerisches, verschleiertes Auge, der zusammengekniffene Mund, dessen Unterlippe emporgezogen ist, das zitternde und athmende Fleisch sind ebensoviele lebendige und beredte Merkmale der universellen Anlage des Dichters, seiner Fähigkeit, das Leben nach



allen Richtungen zu erweitern, seiner Neigung zur Ironie und seiner Kraft. Diese auf der Welt vielleicht einzige Stirn ist zugleich senkrecht aufsteigend und abgeplattet; sie beginnt mit der Nachdenklichkeit und endigt in der Begeisterung. Es ist die Stirn eines lyrisch angelegten Philosophen, eines Voltaire, welcher neben der Gabe des Spottes auch Gedankentiefe besitzt. Die Pupille und die Augenbrauen laden nach vorn aus wie der Wulst des dorischen Kapitäls; und auf diesem Haupte eines Achtzigjährigen, welches man, von der Seite betrachtet, für kahl halten möchte, ist noch ein reichlicher Wuchs von Haaren vorhanden, die aber starr und struppig sind wie ein germanischer Wald.« Charles Blanc macht auch darauf aufmerksam, mit welchem Geschick David das Arrangement des Haares, bei den Männern sowohl als auch ganz besonders bei den Frauen, zur Verstärkung der Charakteristik benützt hat. »In Verwirrung gebracht drücken sie bei der Büste Ampères die beständige Zerstreutheit des Gelehrten aus; über der Stirne emporgekämmt und nach rückwärts geworfen schildern sie die Begeisterung eines Schiller und das unruhige, aufgeregte Wesen eines Saint Just... Der Dichter Bernardin de Saint-Pierre trägt die Haare lang herabfallend, der Corsar Canaris kurz und dicht.« David war überhaupt der erste französische Bildhauer, welcher die conventionelle Behandlung des Haupthaares aufgab und sich auch auf diesem der plastischen Kunst schwer zugänglichen Gebiete der Nachahmung möglichst eng an die Natur anschloss. Wie er das moderne Kostüm für die Plastik eroberte, so hat er auch in der naturalistischen Charakteristik der Haare den Bildhauern der folgenden Generationen einen neuen Weg eröffnet, auf welchem diese bis zur höchsten Virtuosität und bis zum erstaunlichsten Raffinement fortgeschritten sind.

Neben Goethe finden sich in der Portraitsammlung Davids von berühmten Deutschen noch Schiller, Alexander und Wilhelm von Humboldt, Schelling, Chamisso, Börne, Ritter, die Architekten Schinkel und L. v. Klenze, die Bildhauer Rauch, Rietschel, Dannecker und Tieck, dann Carus, Hahnemann, Liebig und Blumenbach. England und Amerika sind durch Walter Scott, Franklin, Cooper, Flaxman, Lady Morgan und Mrs. Beecher-Stowe vertreten, und von den hervorragenden Politikern, Rednern, Dichtern und Künstlern des zeitgenössischen Frankreichs fehlt kaum ein bemerkenswerther Name.

Der ideale Schwung seiner Natur, der ihn stets auf die Seite der Unterdrückten und Bedrängten führte, liess ihn auch frühzeitig ein lebhaftes Interesse an dem Unabhängigkeitskampfe der Griechen gewinnen. Mit grosser Spannung folgte er den Wechselfällen des Kampfes um Missolunghi: Marko Botzaris war sein Heros, und als er dessen Helden-



tod im Lager der Türken erfuhr, beschloss er, ihm ein Denkmal zu errichten, welches seine »tiefe Bewunderung für den grossen Mann würdig zum Ausdruck bringe«. Lange Zeit trug er sich mit diesem Plane, ohne jedoch das richtige zu finden, da er eine zu pathetische Allegorie nicht wollte. Da besuchte er eines Tages einen Kirchhof und bemerkte ein kleines Mädchen, welches auf einer Grabplatte kniete und mit dem Finger die Inschrift derselben zu entziffern suchte. Jetzt hatte er seine Komposition gefunden.

»Ich habe ein junges Mädchen gewählt, so schrieb er, weil ein reines Herz fast immer für Ideale empfänglich ist ... Meine junge Griechin befindet sich in jenem Alter des Uebergangs, in welchem sich die Natur zu einem festen und bestimmten Organismuss entwickeln will. Ist sie nicht das Abbild Griechenlands?« Völlig unbekleidet ruht das Mädchen auf dem Grabsteine. Der schmächtige Oberkörper ist halb aufgerichtet und auf die Arme gestützt, und unter den Beinen liegt das abgestreifte Gewand. Mit der linken Hand schiebt es den Lorbeerzweig hinweg, welcher die Inschrift verdeckt hat, und deutet mit dem Zeigefinger der rechten Hand auf die Buchstaben der Inschrift, deren Sinn es zu entziffern sucht. Der jugendliche Körper ist mit ausserordentlicher Sorgfalt nach der Natur durchgebildet, ohne dass die Modellrealität allzu stark in den Vordergrund tritt. Der Gesichtsausdruck ist von naivem Liebreiz und die Umrisse des Körpers sind von angenehmem Rhythmus der Linien. Gleichwohl ist dieses Werk keine freie, von Ort und Zeit unabhängige Schöpfung. Auch auf ihm ruht ein leichter Hauch von Sentimentalität, welcher den meisten Kunstwerken aus den zwanziger, dreissiger und vierziger Jahren eigenthümlich ist. Wenn man diese auffallende Erscheinung, welche sich am deutlichsten in den Bildnissen zu erkennen gibt, erklären will, ist man geneigt, den Grund derselben in dem sogenannten Weltschmerze zu suchen, welcher einen grossen Theil der Literatur jener Epoche beherrschte. Da jedoch auch bildende Künstler, welche der literarischen Bewegung völlig fern standen, ihren Werken ebenfalls das Gepräge einer weichherzigen Empfindsamkeit und einer melancholischen Resignation gaben, erklärt sich diese Erscheinung vielmehr aus den allgemeinen Zeitverhältnissen. Ein Geschlecht, welches ebenso thatendurstig war als das unsrige, sah sich entweder unter dem Druck der Reaktion zu trauriger Unthätigkeit verdammt, oder es zersplitterte seine Kraft in nutzlosen Unternehmungen, in Revolutionen, deren Errungenschaften durch ihre eigenen Urheber am schnellsten preisgegeben wurden. Das beständige Misverhältniss zwischen Wollen und Können rief allmälig in den höheren, auf die Kunst einwirkenden Gesellschaftskreisen eine



Stimmung des ungestillten Sehnens, des Missvergnügens und der Hoffnungslosigkeit hervor, welche in der Literatur zur Krankheit des »Weltschmerzes« führte, welche aber ebensogut ihren Einfluss auf die Tracht, die Mode, das öffentliche Leben, auf den geselligen Verkehr, auf die Körperhaltung, die Frisur, kurz auf alle Aeusserungen des menschlichen Kulturlebens übte. Insbesondere waren die Mitglieder der unterdrückten Nationen, Griechen und Polen, die typischen Träger dieser allgemeinen Stimmung, und als die Griechen befreit waren und nach dem erfolgten Befreiungswerke, unfähig die Zeit arbeitsamen Friedens zu ertragen, ihre Kräfte in parlamentarischen Discussionen und bürgerlichen Unruhen verzettelten, blieben die Polen allein als der Gegenstand des allgemeinen europäischen Mitleids übrig. Auf die Zeit der Hellenophilen folgte die Epoche der Polenmanie: beide trugen den gleichen Charakter der Unentschiedenheit, eines Uebermaasses von Reflexion und eines Mangels an realistisch-praktischer Anschauung der Verhältnisse. Diesen Zeitcharakter kann man bis in seine kleinsten Einzelnheiten aus den Portraits herausstudiren. Selbst im Antlitze eines Mannes wie Heinrich Heine, welcher den Weltschmerz mit allen Waffen des Spottes und der Ironie bekämpfte, findet man die auf die gemeinsame Zeitkrankheit deutenden Züge. Auch die Revolution von 1848 erzeugte noch kein neues Geschlecht. Erst seit dem Beginn der fünfziger Jahre, als sich in Frankreich unter der Herrschaft Napoleons III. die Gesellschaft, wenn auch keineswegs in gesundem Sinne, erneuerte, und die Eroberungspolitik des Franzosenkaisers in der berufenen Vormacht Deutschlands zu einer Concentration aller Kräfte auf praktische Ziele und auf den Schutz der Heimath führte, vollzog sich allmälig ein Umschwung in der europäischen Gesellschaft, welcher auch auf die Kunst einen entscheidenden Einfluss übte und die idealistische Strömung unter der realistischen verschwinden liess. In Frankreich gelangte demzufolge der Realismus auch früher zur Herrschaft als in Deutschland, wo wir noch bis in die Mitte der sechsziger Jahre einer sentimentalen charakterlosen Auffassung des Portraits begegnen. An Ausnahmen hat es hier wie dort nicht gefehlt, und wie in Deutschland Franz Krüger und Adolf Menzel schon frühzeitig das Charakteristische der Einzelerscheinung über das Typische stellten, so hat es auch in Frankreich Künstler gegeben, welche nicht immer der allgemeinen Zeitstimmung ihren Tribut zollten.

Zu ihnen gehörte auch David d'Angers, welcher in der Statue Jeffersons, des Verfassers der Unabhängigkeitserklärung der nordamerikanischen Union, und in der schon erwähnten Grabfigur des Marschalls Gouvion St. Cyr Werke geschaffen hat, welche von dem Geiste eines freien Realismus erfüllt sind. Auch das Standbild Corneilles auf der



Seinebrücke in Rouen würde in diese Reihe gehören, wenn David die Einfachheit der monumentalen Erscheinung nicht durch das Streben nach malerischen und theatralischen Effekten wieder aufgehoben hätte. Die Art, wie der Tragiker den rechten Fuss vorsetzt, ist nicht genügend durch den Moment der Inspiration motivirt, welchen der Künstler zum Gegenstand seiner Darstellung gewählt hat, und das Wirrsal der Falten des Mantels, der ebensogut hätte fehlen können, lässt es nirgends zu einer ruhigen Linie kommen. Gleichwohl ist auch diese Statue ein charakteristisches Beispiel für die Meisterschaft, mit welcher David das moderne Kostüm zu behandeln wusste. In der übermässigen Betonung der Stirn erkennt man wieder den überzeugungsvollen Phrenologen, der hier noch nicht soweit gegangen ist wie bei den Statuen Guttenbergs für Strassburg, des Leibarztes Napoleon I. Larrey im Hofe vor der Kirche Val de Grâce in Paris und des Agronomen Matthieu de Dombasle für Nancy, bei welchem letzteren sich der Künstler wieder bis zur Abnormität des Wasserkopfes verstiegen hat.

Als die Kirche Ste. Geneviève nach der Thronbesteigung Louis Philipps wieder zum Nationalheiligthum der Revolution gemacht und der Beschluss gefasst wurde, in dem plastischen Schmucke des Giebelfeldes über der Vorhalle diese Bestimmung zum Ausdruck zu bringen, erschien es geboten, diese Aufgabe David zu übertragen, welcher seine Befähigung für dieselbe mehr als jeder andere Bildhauer Frankreichs durch die plastische Verherrlichung so vieler grosser Männer der Nation nachgewiesen hatte. Die noch aus der Zeit der ersten Revolution herrührende, später entfernte und seit 1830 wieder aufgefrischte Inschrift: Aux grands hommes la patrie reconnaissante (den grossen Männern das dankbare Vaterland) gab dem Künstler das Thema an, welches er in seinem Hochrelief zu behandeln hatte: eine Verherrlichung aller nationalen Tugenden unter der Aegide des Vaterlandes. Dieses selbst, eine hohe Frauengestalt in griechischem Gewande, dessen Faltenwurf einfacher, grossartiger und stilvoller angeordnet ist als es sonst der lebhafte Naturalismus Davids zuliess, steht auf einem Podium in der Mitte der sechs Meter hohen und über dreissig Meter langen Composition. Mit ausgebreiteten Armen reicht sie den Kriegern und den Männern des Friedens, welche sich von beiden Seiten ruhmbegierig herandrängen, volle Lorbeerkränze dar. Auf den Ecken des Podiums sitzt links die Freiheit mit der phrygischen Mütze, welche dem Vaterlande neue Kränze zureicht, und rechts die Geschichte, welche würdige Namen in ihr Buch einträgt. Die aus diesen drei Figuren gebildete Gruppe ist von ruhiger, echt monumentaler Wirkung, wobei das Theatralische, welches hier so nahe lag, auffallend glücklich



vermieden worden ist. In den Gruppen der von rechts und links sich nahenden Männer hat jedoch das malerisch-realistische Element so entschieden die Ueberhand, dass die Gesetze des monumentalen Stils gar nicht mehr beobachtet werden. Auf der Seite der Staatsmänner, Gelehrten und Künstler herrscht merkwürdiger Weise noch eine grössere Ordnung als in den Reihen der Krieger, welche durch ihre unförmlichen Kopfbedeckungen eher grotesk als imponirend und martialisch wirken. Selbst die ungewöhnliche Virtuosität Davids war nicht im Stande, die Bärenmütze des Husaren, den Helm des Kürassiers, den Czako des Lanciers und des Artilleristen und den Zweispitz des Grenadiers der zweiunddreissigsten Halbbrigade für den monumentalen Stil brauchbar zu machen. Er mochte diesen Mangel auch eingesehen haben und liess daher die Hauptfigur dieser Seite, die einzige, welche ausser dem Tambour von Arcole einen historischen Namen trägt, Napoleon Bonaparte, unbedeckten Hauptes. Während die Krieger in würdiger Zurückhaltung, wenngleich im vollen Bewusstsein ihrer Thaten, verharren, greift der General der Republik — nur diesen respektirte David, während er von dem nachmaligen Kaiser nichts wissen wollte — eilenden Schritts und mit heftiger Geberde nach dem dargebotenen Kranze. Wie hier die Armee der Revolution, so sind auf der andern Seite — mit einer Ausnahme — diejenigen Männer verherrlicht, deren Geisteskräfte in den Anschauungen der Revolution wurzeln, Malesherbes, Mirabeau, der Parlamentsredner Manuel, dann Carnot, Berthollet, Laplace, Monge, David der Maler, Cuvier, Lafayette, Voltaire, Rousseau und der Arzt Bichat, welcher seinen Traktat über das Leben und den Tod auf dem Altare des Vaterlandes niederlegt. Wie kommt aber Fénélon, jene oben erwähnte Ausnahme, unter diese Männer? Diese Frage wurde schon bei der Vollendung des Giebelfeldes häufig aufgeworfen, ohne eine genügende Antwort zu finden. Und nicht bloss diese eine Figur, sondern die ganze Gruppe der linken Seite wurde zum Gegenstand einer abfälligen Kritik gemacht. Man tadelte mit Recht die Willkür des Künstlers und nannte hundert Namen, deren Träger viel eher die Ehre verdient hätten, unter die grossen Männer aufgenommen zu werden, welchen das Vaterland seinen Dank spendet. In der That ist David bei der Auswahl der Männer viel zu sehr seinen persönlichen Neigungen gefolgt. Der leidenschaftliche Verehrer der Revolution von 1786 ingnorirte alles, was nicht mit dieser Revolution unmittelbar oder mittelbar zusammenhing. Man tadelte ferner, dass die rechte Seite, mit Ausnahme Napoleons, lauter unbekannte Persönlichkeiten enthielte, und sah darin eine Disharmonie der Composition. »Nachdem das Auge, so schrieb Gustav Planche, die verschiedenen Portraits, welche die linke



Seite einnehmen, erkannt hat, sucht es auch die Krieger zu erkennen, durch welche David den kriegerischen Ruhm personificirt hat, und dieses nutzlose Studium schadet dem Gesammteindruck des Werkes.« Die Ecken des Giebelfeldes sind auf der einen Seite mit Studirenden der vier Fakultäten, auf der andern Seite mit Schülern des Polytechnikums ausgefüllt: das ist die Jugend, »welche sich durch das Studium auf die künftige Grösse vorbereitet«.

Aus der grossen Zahl der Werke, welche David nach der Vollendung dieses riesigen Hochreliefs geschaffen, heben wir noch die Statue des Schauspielers Talma für das Théâtre français, das Grabmal für Börne auf dem Père Lachaise, ein Bronzerelief, auf welchem Frankreich und Deutschland, durch die Freiheit geeinigt, dargestellt sind, die Marmorfigur des jungen Barra, des heldenmüthigen Trommlers aus den Vendéekriegen, die Denkmäler Jean Barts für Dünkirchen, Cuviers für Montbéliard, Bernardin de St. Pierres für Havre und des Königs René von Anjou mit zwölf Bronzestatuetten für Angers hervor. Für die Kathedrale seiner Vaterstadt schuf er auch eine Marmorstatue der hl. Caecilia, in welcher er die keusche Befangenheit des mittelalterlichen Stils sehr glücklich traf. Zu gleicher Zeit mit dem Giebelfelde für das Pantheon (1837) vollendete David eine Statue des Philopoemen für den Tuileriengarten, die aber inzwischen zur besseren Erhaltung in den Louvre versetzt worden ist. Kein anderes Werk Davids ist so charakteristisch für sein Verhältniss zur Antike wie dieses. Der Künstler wählte den Moment, wie der griechische Feldherr in der Schlacht bei Sellasia einen Speer, welcher ihm den Schenkel durchbohrt hatte, mit rascher Bewegung aus der Wunde zieht. Philopoemen war damals einunddreissig Jahre alt, also in der vollen Kraft seiner Jugend. David hielt sich aber nicht an die geschichtliche Wahrheit, sondern stellte den nackten Körper eines Mannes von fünfzig Jahren unter dem Einfluss eines heftigen Schmerzes dar, weil es seiner Neigung für das scharf Charakteristische und für das Pathologische mehr zusagte, an einem alten Körper den Reichthum seiner anatomischen Kenntnisse und die Virtuosität seiner Technik zu zeigen, als durch die Darstellung männlicher Kraft einen ihm unliebsamen Vergleich mit der Antike herauszufordern. Ein energischer, aber unschöner Naturalismus beherrscht die ganze Figur. Die Haut ist durchfurcht und das Fleisch zerklüftet, und nirgends kommt es zu festen ruhigen Flächen, welche die Gesetze des edlen Stils verlangen. Von rein naturalistischem Standpunkte betrachtet durfte freilich das Werk für die Zeit seiner Entstehung eine grosse Bedeutung beanspruchen, und es gehört auch zu einem der Marksteine in der Entwicklung des Naturalismus, welcher heute in



der Plastik immer mehr um sich greift und gegen die Stützen der akademischen Richtung Sturm läuft.

In den letzten Jahren seines Lebens sollte David noch Gelegenheit finden, seine republikanischen Gesinnungen auch in der praktischen Politik zu vertreten. Aber er hatte darin ebensowenig Glück wie sein Namensvetter, der Maler. Nach der Revolution von 1848, an welcher er lebhaften Antheil nahm, wurde er zum Maire des 11. Arrondissements von Paris und später zum Deputirten gewählt. Nach dem Staatsstreiche wurde er gefangen gesetzt. Um den Preis, dass er sein Vaterland verliess, erhielt er die Freiheit wieder. Er ging nach Belgien, fand aber dort nicht die Ruhe, welche sich David der Maler in der Fortführung seiner künstlerischen Thätigkeit zu erarbeiten wusste. Er unternahm eine Reise nach seinem geliebten Griechenland; die veränderten Verhältnisse bereiteten ihm jedoch nur schwere Enttäuschungen. Zu seinem Schmerze musste er wahrnehmen, dass sein hochherziges Geschenk, die junge Griechin für das Grab des Botzaris, grausam misshandelt worden war. Man brachte es nach Athen, wo es vor dem gänzlichen Untergang gerettet wurde und auch wiederhergestellt werden konnte. In Athen führte er noch die Kolossalbüste des Kanaris aus. Aber auf die Dauer konnte er die Verbannung nicht ertragen. Als ihm 1853 die Heimkehr gestattet wurde, kam er als ein gebrochener Mann zurück. Die letzte Freude seines Lebens war ein Besuch seiner Vaterstadt im Sommer 1855. Hier sah er einen grossen Theil seiner Werke wieder, von denen er selbst die Gipsabgüsse dorthin geschenkt hatte. Am 5. Januar 1856 starb er. Die Stadt Angers hat jene Kopieen inzwischen vervollständigt und sie in einem besondern Museum vereinigt, welches nur in dem Thorwaldsenmuseum in Kopenhagen und in dem Rauchmuseum in Berlin seines Gleichen hat.

Die künstlerische Bedeutung des Meisters und seine eine neue Bahn eröffnende Richtung versammelte frühzeitig eine grosse Zahl von Schülern um ihn, von denen sich die meisten einen geachteten Namen erworben haben. Die merkwürdigste und charaktervollste Erscheinung unter ihnen ist Auguste *Préault* (1809—1879), ein Künstler, welcher im Sinne der romantischen Maler mit besonderer Vorliebe tragische und pathologische Stoffe behandelte, wobei er an einen bezeichnenden Zug in dem Wesen seines Lehrmeisters anknüpfte *). Dieser hatte freilich von dem excentrischen jungen Manne nicht viel wissen wollen. Nachdem Préault eine Zeit lang

*) Th. Silvestre, Les artistes français. Paris 1878 p. 277—298. — E. Chesneau, Peintres et statuaires romantiques. Paris 1880 p. 119—154.



bei einem Ornamentbildhauer gearbeitet und nach dem lebenden Modell gezeichnet hatte, trat er, ein begeisterter Romantiker, auf welchen Delacroix' »Gemetzel von Chios« einen tieferen Eindruck gemacht hatte als alle Werke der zeitgenössischen Sculptur zusammen, in das Altelier von David d'Angers ein. Aber der arbeitsame Meister fand keinen Gefallen an dem jugendlichen Revolutionär und verschloss ihm bald sein Atelier unter dem Vorwande, dass er »durch seine ungeordneten Tendenzen und seine Abneigung gegen das Studium« seine Mitschüler verdürbe. Von da ab führte Préault eine zigeunerhafte Existenz. Er war wirklich ein unruhiger Kopf, welchen seine überschäumende Genialität zu keiner vollkommen ausgereiften Schöpfung kommen liess. Er übte auch mehr seine Zunge als das Modellirholz und den Meissel. Wegen seiner scharfen Kritiken war er überall gefürchtet, seine Witzworte gingen von Mund zu Mund, und der »Figaro« schmückte häufig seine Spalten mit den geistreichen und fein zugespitzten Bonmots Préaults. Die Neigung zu einer schonungslosen Kritik der Werke seiner Kollegen wurde ihm freilich erst von aussen eingepflanzt. Nachdem er im Salon von 1833 mit einer Reihe von Werken, unter denen das »Elend«, die Terracottagruppe eines in den Armen seiner Mutter sterbenden Mädchens, der »Todeskampf des Dichters Gilbert« und die »Hungersnoth«, ein kolossales Relief, für seine geistige Richtung charakteristisch sind, glücklich debütirt hatte, wurden ihm im nächsten Jahre von fünf eingesendeten Arbeiten vier zurückgewiesen. Nur eines, ein Relief, »Tuerie«, Metzelei, genannt, wurde von der Jury zugelassen, aber nur in der menschenfreundlichen Absicht, der »Jugend ein abschreckendes Beispiel zu geben«. Das Relief muss allerdings eher einen abschreckenden als einen anziehenden Eindruck gemacht haben. Nach der Beschreibung Silvestres war es »ein Handgemenge von Personen, welche einander erwürgen, zerreissen und heulen. Zuerst unterschied man nur zusammengekrallte Hände, schroff abgebrochene Leiber, aufgerissene Mäuler, Haare, die sich sträubten oder flatterten wie vom Winde gejagte Flammen. Links schien ein hässlicher, kolossaler Neger mit vor Wuth emporgezogenen Lippen, die Zähne zum Biss auseinanderreisend, ein kleines Kind verschlingen zu wollen, welches eine starke Frau, eine Art Medea, im Arme hielt. Sie stürzt sich wie wahnsinnig auf ihn, während eine andere Hand mit convulsivischer Geberde den Schurken an der Kehle packt. Rechts fällt und stirbt ein athletischer Mann, mit einer Wunde mitten in der Brust, deren Ränder sozusagen auseinander klaffen wie zwei Flügelthüren. Im Hintergrunde, nach der Mitte der Composition gewendet, leitet ein hagerer, wilder Ritter ohne Erbarmen die Metzelei.« Im Einzelnen zeigte dies bizarre Werk genug



Züge, welche eine geniale Begabung verriethen. Offenbar hatte die kühne Energie und das leidenschaftliche Ungestüm eines Rubens den Künstler beeinflusst. Aber er besass noch keine genügende Herrschaft über die Form und opferte alles dem Ausdruck.

Es war für lange Zeit der letzte Salon, in welchem ein Werk von seiner Hand zugelassen wurde. Bis zum Jahre 1848 blieb ihm die Ausstellung in den Champs-Elysées verschlossen. »Daraus erklären sich, sagt Chesneau, vierzehn Jahre der Gereiztheit, des Zornes, der Aufwallungen, der spottenden, bitteren, beissenden und vernichtenden Einfälle gegen die Jurys, die Akademieen, die Verwaltung, des Hasses gegen alles, was einen offiziellen Charakter hatte; vierzehn Jahre voll unsinniger, von Wuth getragener Erfindungen, die ebenso schnell ausgeführt wie gedacht, ebenso schnell verwirklicht als zerstört wurden.« Hie und da entging wohl ein Stück der Zerstörung wie z. B. jene Szene aus Dantes Hölle, wo der Dichter in den Kreis der verbrecherisch Liebenden tritt und inmitten der vom Wirbelsturm getriebenen Seelen Paolo Malatesta und Francesca von Rimini erblickt. Natürlich entzog sich auch dieses Motiv so sehr den Mitteln plastischer Darstellung, dass Préault nichts als einen Klumpen formloser Figuren daraus zu machen wusste. Gleichwohl erhielt der seltsame Künstler in diesen Jahren der Verstimmung und Verzweiflung einige Aufträge, welche ihn vor gänzlichem Untergange retteten. So schuf er die weibliche Statue einer mythischen Persönlichkeit für den Luxembourggarten und einen in Holz geschnitzten Christus am Kreuz, welcher für die Kirche Saint Germain l'Auxerrois bestimmt war. Aber der Pfarrer wollte von diesem crass naturalistisch ausgeführten Heiland nichts wissen. »Das ist kein Christus, das ist der böse Schächer, welcher Vitriol getrunken hat.« Bei einer zweiten Kirche ging es dem Künstler nicht besser. Endlich gelang es ihm, sein Werk in Saint Gervais unterzubringen, nachdem er zu dem Geistlichen gesagt hatte: »Herr Pfarrer! Ihre Confratres haben unseren Heiland zweimal aus dem Tempel vertrieben. Ich bitte Sie, ihn aufzunehmen. Sonst werde ich Mahomedaner.« Aber auch der Pfarrer von Saint Gervais wollte vor diesem in schrecklichem Todeskampf sich windenden Leib nicht beten, sondern liess das Kreuz an der Wand einer als Durchgang dienenden Seitenkapelle aufhängen.

Trotz seiner Bitterkeit hatte sich Préault eine gewisse Gerechtigkeit des Urtheils bewahrt, das sich namentlich in einer Charakteristik der drei tonangebenden Bildhauer aus der Zeit von 1830—1850, Pradier, Rude und David d'Angers, so treffend zeigt, dass wir es zur Ergänzung unserer Charakteristik hier wiedergeben wollen. Der Artikel erschien



unter dem Titel »La statuaire moderne« (die moderne Bildhauerei) und hat folgenden Wortlaut: »Pradier hat die Hand, aber niemals das Gehirn eines Bildhauers gehabt. Der Schöpfer der »Psyche«, des »Sohnes der Niobe«, der »Phryne«, der »Sappho« und der »leichten Poesie«, welcher an einem Tage glücklicher Eingebung auch der Schöpfer der Ruhmesgöttinnen am Triumphbogen war, hat die Boudoirs unserer Aspasien und die niedlichen Häuser unserer Turcarets mit anmuthigen Stutzuhren und mit eleganten Statuetten bevölkert. Er reiste jeden Morgen nach Athen ab und langte am Abend im Quartier Breda an. Rude war sein Leben lang ein rechtschaffener Mann. An dem Tage, an welchem er den Steinen den erhabenen Schrei des revolutionären Frankreichs (der Abmarsch am Triumphbogen) entriss, erfüllte ihn der Hauch grosser Begeisterung. Der kleine »Fischer mit der Schildkröte«, die Bronzestatue Ludwig XIII. und die Marmorstatue der Hebe machen ihn zu einem der gesündesten Künstler unserer Zeit. Nur war er kein Mann von Genie. Er schrieb die Prosa der Kunst. Fünfzig Jahre hindurch hat David alle Ruhmesthaten in Stein gehauen und sich dem Cultus der Helden und Märtyrer gewidmet. Es verging kein Tag, ohne dass sein Finger ein erhabenes Angesicht modellirte. Es war in der That sein Recht, die grossen Männer zu den Füssen des Vaterlandes zu führen, welches ihnen Kränze reicht. David hatte eine fieberhafte Unruhe im Daumen; sein Herz blieb ruhig. Er wollte der Dolmetsch der grossen modernen Ruhelosigkeit sein. Aber der Abgrund des Decius (soll wohl heissen Curtius?) würde ihm Schwindel verursacht haben ...«

Als sich im Jahre 1848 auch innerhalb der Kunst eine Umwälzung vollzog und die Zulassung von Kunstwerken zu den Salons nicht mehr von einer engherzigen, in akademischen Anschauungen befangenen Jury abhing, begannen für Préault wieder bessere Tage. Er erhielt zahlreiche Aufträge von der Regierung, und seine Arbeiten erschienen regelmässig in den öffentlichen Ausstellungen. Für die Kirche Saint Gervais et Protais schuf er die Statuen der beiden Schutzheiligen, für die Kirche des Ternes einen bronzenen Christus am Kreuz, wiederum in abschreckend naturalistischer Durchführung, für den Louvre eine Büste Poussins, für die Jenabrücke in Paris die colossale Gruppe eines gallischen Rossebändigers, welche aber den Beweis liefert, dass sein bizarres, mehr malerisch als plastisch schaffendes Talent nicht die grossen Linien und die Geschlossenheit des Umrisses zu finden wusste, welche die monumentale Sculptur verlangt. »Sein Genie gefiel sich in der Schwülstigkeit, in der Regellosigkeit, in dem Uebermaass, dem Ungestüm, dem Verworrenen und Unbestimmten.« ... »Er zerbrach Rippen, Schlüsselbeine, Arme



und Füsse; er riss Augen aus und schlug Schädel ein. Er war der Murat der Sculptur.» Seine reifste Schöpfung, in welcher er seinem Ungestüm und seiner Formlosigkeit Zügel anlegte, ist die Statue des republikanischen Generals Moreau für dessen Geburtsort Chartres. Sie zeigt, was er vermocht hätte, wenn sein unruhiges Temperament ihm häufiger die Zeit zu einer vernünftigen Ausarbeitung seiner Ideen gelassen. Er beschäftigte sich gern mit den letzten Dingen, mit den dunklen Geheimnissen des Todes, und wie er selten bei der Beerdigung einer berühmten Persönlichkeit fehlte, so hat er auch mit Vorliebe Grabdenkmäler geschaffen. Eines der charaktervollsten Werke dieser Art, eine colossale männliche Büste mit einem Arme, welcher die Hand zum Munde führt, eine erhabene Allegorie des ewigen Schweigens, befindet sich auf dem Friedhofe der Israeliten auf dem Père-Lachaise. Auf einem Grabdenkmal, welches im Salon von 1877 erschien, sah man nichts als eine mit Flor umhüllte Hand, die ein weibliches, von langen Haaren umwalltes Antlitz bedeckte.

Unter denjenigen, welche gleichzeitig mit Préault gegen den akademischen Classicismus kämpften, nennt Theophil Silvestre den Thierbildner *Barye*, auf welchen wir noch zurückkommen, Antoine *Moine*, *Maindron*, den schon erwähnten Erzgiesser *Feuchère*, den Italiener *Marocchetti* (1805—1868), der am Triumphbogen der Place de l'Etoile mitgearbeitet und später zahlreiche Büsten und Statuen in England ausgeführt hat, den frühzeitig verstorbenen Genfer *Chaponnière*, von welchem eines der besten Reliefs am Triumphbogen, die Einnahme von Alexandrien, herrührt, Theodor *Gechter* (1795—1845), der ebenfalls an den Reliefs für den Triumphbogen (Schlacht bei Austerlitz) betheiligt war und sich ausserdem durch lebhaft bewegte Kämpfergruppen in Bronze bekannt gemacht hatte; Denis *Foyatier*, *Klagmann*, Jean Bernard *Duseigneur* (1834—1866), welcher, wie Préault und Klagmann, die romantische Richtung in der Sculptur vertrat, *Daumas* und Henri de *Triqueti* (1802 bis 1874), der ursprünglich Maler war und später hauptsächlich decorative Arbeiten, wie die Bronzethüren der Madeleinekirche und die mit Mosaik verbundenen Reliefs in der Kapelle in Windsor ausgeführt hat. Die Mehrzahl dieser Namen ist verschollen, weil sich ihre Träger in den Kämpfen gegen die allmächtige Herrschaft der Akademie aufrieben. An den Namen Denis *Foyatier* (1793—1863), einen Schüler von Lemot, knüpfen sich einige Statuen im Louvre und im Tuileriengarten, wie der schwörende Spartakus und Cincinnatus, und das Reiterstandbild der Jungfrau von Orleans für die Place Martroi in Orleans, welche sich sämmtlich durch eine strenge, fast herbe Formenbehandlung und durch Energie



des Ausdrucks auszeichnen. Jules *Klagmann* (1810—1867), ein Schüler Rameys des Jüngeren, stellte seinen anmuthigen, feinen Formensinn und seine reiche Phantasie frühzeitig in den Dienst des Kunstgewerbes und der decorativen Sculptur. Er fertigte sein Leben lang Modelle für Bronzegiesser, für Goldschmiede, Thonwaarenfabrikanten und Medailleure an. Er schuf Friese und Basreliefs für Häuserfaçaden und Brunnen für öffentliche Plätze, Karyatiden und Kamine für Prunk- und Festräume, Holzschnitzereien und Marmorreliefs für Kirchen. Neben diesen Arbeiten industriellen Charakters fand er noch die Zeit für Werke der hohen Plastik: die heiligen Frauen am Grabe, eine eingeschlafene Nymphe, ein junges Mädchen, welches eine Rose entblättert, und ein Kind, welches mit Muscheln spielt, sind seine hervorragendsten Schöpfungen. Das Werk jedoch, welches seinen Namen am längsten erhalten wird, ist die Fontaine Richelieu oder Louvois auf dem Platze gegenüber der Nationalbibliothek. Der Entwurf des Ganzen rührt von dem Architekten Visconti her. Klagmann hat die vier stolzen, halbbekleideten Frauengestalten ausgeführt, welche den Stamm des oberen Beckens umgeben und die vier Hauptflüsse Frankreichs, Seine, Loire, Saone und Garonne, personificiren. Hier schwang sich der Künstler zum vollen Ausdruck monumentaler Würde empor und bewies damit, dass er in seinen Arbeiten für die Kleinkunst nicht das Gefühl für Grösse des Stils verloren hatte. Mit Hippolyte *Maindron* (1801—1884) kehren wir zu den Schülern von David d'Angers zurück, dessen Eigenart in jenem freilich nicht mit voller Entschiedenheit zum Ausdruck kam. In seinen Hauptwerken, den Statuen der gallischen Seherin Velleda im Garten und (in einer Wiederholung von 1844) im Museum des Luxembourg und in den beiden Gruppen am Eingang des Pantheon, der hl. Genovefa, welche den Attila entwaffnet, und der Taufe Chlodwigs durch den hl. Remigius waltet zwar ein gewisser Grad von Naturalismus, aber mit stark theatralischem Beigeschmack vor, während zahlreiche Arbeiten religiösen Inhalts für kirchliche Zwecke im konventionellen Stile des akademischen Idealismus gehalten sind. Auch Pierre Jules *Cavelier* (geb. 1814) und August Louis Marie *Ottin* (geb. 1811) schlugen ganz aus der Art des Meisters und schlossen sich nach Form und Inhalt eng an die classicistische Ueberlieferung an. Cavelier wurde zuerst durch eine schlafende Penelope (1849, auf Schloss Dampierre beim Herzog von Luynes) bekannt, welche ihm die Ehrenmedaille des Salons einbrachte. Aber sie sowohl wie die Statue der Wahrheit (1853, im Luxembourg) sind nur Produkte einer kühlen Ueberlegung, wenngleich die Reinheit des Stils und das Streben nach einfacher Grösse volle Anerkennung verdienen. Eine Gruppe, die Mutter der Gracchen mit ihren



Söhnen (1861, im Luxembourg), trägt zwar die äusseren Zeichen der antiken Form, aber im Gesichtsausdruck der Cornelia das deutliche Gepräge des zweiten Kaiserreichs. Ottin wird theatralisch und affektirt, sobald er sich an einen dramatischen Stoff wagt. Seinem von einer Riesenschlange überraschten indischen Jäger zu Pferde sowohl wie der Bronzegruppe der modernen Ringer fehlte es an Energie des Ausdrucks. Glücklicher war er in der Behandlung idyllischer Stoffe, wofür besonders die Figuren in der von Salomon Debrosse erbauten Medicisfontaine im Luxembourggarten sprechen. Der Gedanke freilich, innerhalb der Grotte des Mittelbaues noch eine zweite Grotte anzubringen, in welcher Acis und Galathea kosen, während der Riese Polyphem von oben das Liebespaar belauscht, war kein glücklicher. Aber die malerische Wirkung dieser Gruppe sowohl wie der beiden in den Nischen zur Seite stehenden Figuren eines Fauns und einer Nymphe ist, gehoben von der aus Wasser und Bäumen gebildeten Umgebung, von hohem Reiz. So finden wir, dass doch fast jeder dieser Geister zweiten Ranges einmal aus seiner akademischen Befangenheit aufwachte und ein Werk zu Stande brachte, welchem man wenigstens nicht decorative Vorzüge absprechen kann, womit ein Franzose wohl zufrieden ist, da die decorative Kunst in Frankreich eines weitaus höheren Ansehens geniesst als in Deutschland. Ebenso ist der Name von Jean François *Soitoux* (geb. 1824) an die Kolossalstatue der Republik geknüpft, zu welcher er 1848 auf Grund einer Concurrenz den Auftrag erhalten hatte, die aber erst 1880, nachdem die Zeitverhältnisse für sein Werk wieder günstiger geworden waren, vor dem Justizpalast aufgestellt werden konnte. Aimé *Millet* (geb. 1816) hatte sich eine Zeitlang der Malerei gewidmet, ehe er mit einer Bacchantin (1845) auch auf dem Gebiete der Plastik den ersten Erfolg errang. Er wählte fortan seine Stoffe aus der antiken Mythologie, ohne jedoch über den conventionellen Formalismus hinauszukommen. Ein Narciss, eine verlassene Ariadne (1857, im Luxembourg), ein Merkur sind für diese Richtung seiner Kunst bezeichnend. Erst im reiferen Alter strebte er mehr nach einer realistischen Behandlung der Form und nach einer grösseren Energie des Ausdrucks. Dafür zeugt seine Statue des Vercingetorix für Alise St. Reine (Côte d'or) und mehr noch seine Kassandra, welche sich schutzsuchend zu dem Palladium flüchtet, das mit Attributen aus vergoldeter Bronze versehen ist (1877, im Luxembourg). In dem Angesicht der Priesterin spiegelt sich ergreifend und ohne falsches Pathos die Seelenangst der vonh roer Feindeshand Bedrohten. Dagegen fiel Millet in seiner Gruppe auf dem Giebelfirst der Neuen Oper wieder in die trockene, theatralische Formensprache seiner ersten Jahre zurück.



Wie in der Malerei grossen Stils gehen die Franzosen auch bei der monumentalen Sculptur geflissentlich der Einfachheit und Natürlichkeit aus dem Wege. Die gespreizte Ausdrucksweise eines Corneille und Racine hat auch für die bildenden Künste den Ton angegeben, auf welchen namentlich die allegorischen Darstellungen gestimmt werden. Millets Apollo, dessen übermässig schlanke Glieder auf das classische Urbild im Belvedere zurückgehen, erhebt mit beiden, hoch emporgestreckten Armen die Kithara in die Luft, so dass die Chlamys über Schultern und Rücken herabfällt. Zu beiden Seiten des Gottes sitzt eine Muse, die eine mit Tafel und Griffel in den Händen nach Apollo autblickend, die andere mit dem auf das Knie gestützten Tambourin das Zeichen zum Tanze erwartend. Die fast sieben Meter hohe, in vergoldeter Bronze ausgeführte Gruppe dient zugleich als Blitzableiter, wodurch ihre Composition zum Theil beeinflusst sein mag. In einer Statue des auf einem Felsen sitzenden Chateaubriand für St. Malo neigte sich Millet wieder einer mehr realistischen Auffassung zu. Ganz aus der Art von David d'Angers ist Alexander *Schoenewerk* (geb. 1820) geschlagen, der freilich auch bei Triqueti gelernt hat. In seinen nackten Frauengestalten, der an das Ufer gespülten Leiche der jungen Tarentinerin Myrto (1872), nach André Chéniers Gedicht, dem jungen Mädchen an der Quelle (1872), der Badenden, welche zaudert, ehe sie den Fuss benetzt (1876), und der unbekleideten Schönen, welche sich nach dem Erwachen die Schuhe anzieht (1879, im Luxembourg), huldigt er dem sinnlichen Reize bis an die Grenze des Lüsternen und Frivolen, wozu nicht allein die Situation seiner Figuren, sondern vornehmlich die raffinirte Behandlung des Marmors beiträgt. Auch der Thierbändiger (1877), ein Künstler, welcher einen Panther mit Schlägen zum Gehorsam zwingt, ist nur eine Spekulation auf den Reiz, der durch den Contrast des nackten Menschenleibes und des weichen Thierkörpers auf sinnliche Naturen geübt wird. An Productionskraft und Begabung kommt keiner der zahlreichen Schüler von David d'Angers dem Meister so nahe wie Albert Ernst *Carrier-Belleuse* (geb. 1824), und kein anderer hat auch seine naturalistisch-malerischen Tendenzen mit gleicher Energie und mit ähnlichen Erfolgen fortgesetzt. Er war anfangs genöthigt, seine ungewöhnliche Erfindungsgabe in den Dienst der Kunstindustrie zu stellen. Er fertigte für Bronzewaarenfabrikanten eine Unmenge von Modellen zu Stutzuhren, Spiegelrahmen, Kamingarnituren, Kandelabern, Fackelhaltern, Karyatiden und Springbrunnen in allen Stilarten an, und aus dieser Beschäftigung erklärt sich, wenn er auch bei seinen grossen Marmorarbeiten und seinen zahlreichen Terracottabüsten nach einer gewissen koketten Eleganz strebt, welche bisweilen



dem Ernste der Erfindung Eintrag thut. Bei Motiven wie der Bacchantin an der Herme (1863), der Angelika am Felsen (1866) nach Ariostos »rasendem Roland«, der Charles Blanc überdies mit Recht das übermässig Heftige der Bewegung vorwirft, der im Schatten der Fittiche des Adlers schlummernden Hebe (1869, im Luxembourg) und der verlassenen Psyche (1872) lässt sich die Koketterie in der Formengebung noch rechtfertigen, wenngleich der Charakter bei den antiken Stoffen dadurch völlig verwischt wird. Sein in Marmor ausgeführtes Hauptwerk aber, die den kleinen Heiland emporhebende Madonna in der Marienkapelle von St. Vincent-de-Paul, welche ihm im Salon von 1867 die Ehrenmedaille einbrachte, würde ohne dieses, besonders im Faltenwurf der Gewänder Marias sich äussernde Streben nach Eleganz einen noch bedeutenderen Eindruck hervorrufen. Allerdings harmonirt diese weltliche Auffassung der religiösen Sculptur ebenso wie die gleichgeartete Malerei durchaus mit dem Charakter der modernen Pariser Kirchen. »Die Jungfrau hebt das Kind in die Höhe,« schreibt Charles Blanc, »um es dem Volke zu zeigen, und durch diese Bewegung entzieht sie sich selbst den Blicken, sie verbirgt sich gewissermaassen im Schatten ihres Sohnes. Es ist ein schöner, fast an das Erhabene der plastischen Kunst streifender Gedanke, und der Künstler hat ihn klar und kräftig, ohne Geziertheit und ohne Anstrengung zum Ausdruck gebracht. Die Bescheidenheit der Jungfrau, deren Kopf nur durch die Reflexe des Marmors erhellt wird, ist nicht bloss eine Anspielung auf die christliche Demuth: es ist die Entsagung einer Mutter, deren Sohn ein Gott ist. Das Kind breitet seine Arme in Kreuzesform aus, als wollte es so die Vorahnung seines Schicksals andeuten.« In diesem Werke zeigt sich deutlich, wie eng Carrier-Belleuse den auf das Malerische gerichteten Prinzipien seines Meisters folgt. Die Draperieen, welche David d'Angers zuerst wieder in der modernen französischen Plastik auf ihre malerische Wirkung hin ausnutzte, spielen an dieser Gruppe eine einflussreiche Rolle. Ihre breiten Flächen und ihre tiefen Falten bedingen das pittoreske Spiel zwischen Licht und Schatten. Nicht die Form, nicht die Umrisse, nicht die Charaktere wirken, sondern rein malerische Elemente, welche sich bei jeder Wendung des Beschauers auch von einer neuen Seite zeigen. Deshalb hat der Künstler es auch vermieden, den kleinen Heiland nackt darzustellen. Ein Tuch umhüllt seinen Oberkörper und fällt in geradlinigen, etwas steifen Falten auf das linke Knie der Madonna herab, wobei diese herabfallende Gewandmasse zugleich einen statischen Zweck erfüllt. Noch schrankenloser folgt Carrier-Belleuse dem malerischen Zuge seines Talentes in zahlreichen Büsten in Terracotta, Marmor und Bronze, welche



das geistige Leben der Dargestellten im Momente der glücklichsten Laune und Behaglichkeit festzuhalten suchen und sich in diesem Bestreben eng an die naturalistischen Portraits der Rokokokunst, besonders an die Büsten eines Coysevox, Pigalle und Houdon, anschliessen.

Es ist überhaupt bezeichnend für den neuesten Naturalismus in der Plastik, dass er an die Ausläufer der Barockkunst anknüpft. Schon bei David d'Angers hatten die französischen Kunstkritiker oft auf seine Verwandtschaft mit Puget hingewiesen, welcher selbst in seinen manierirtesten Schöpfungen Kühnheit und Schwung der Darstellung bei eingehendem Naturstudium nicht vermissen lässt, und wie Puget unzweifelhaft das Vorbild für manche Portraitstatuen und Reliefs von David d'Angers gewesen ist, so ist er es heute noch viel häufiger für den Aufbau von Gruppen, die aus mehreren Figuren zusammengesetzt sind. Auch in Deutschland hat dieselbe plastische Richtung aus der Kunst des Barock- und Rokokozeitalters ihre Formenanschauungen und die Mittel der Charakteristik gezogen. Reinhold Begas und seine Nachahmer in Berlin, Tilgner in Wien, der verstorbene Wagmüller und Chr. Roth in München haben allmälig und zwar unter harten Kämpfen die Vorurtheile besiegt, welche der an der strengen Antike grossgezogene Geschmack in Deutschland gegen die Schöpfungen der Kunst des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts gesammelt hatte. In Frankreich ist dieser Naturalismus aus den Ateliers von David d'Angers und Rude herausgewachsen, welcher letztere, wie wir oben gesehen haben, um das Jahr 1842 dem Drängen der Schüler Davids, der sein Atelier geschlossen hatte, nachgab und das seinige für Lehrzwecke öffnete. Bei Rude vollzog sich damals gerade eine Umwälzung, welche ihn von der durch die Antike beherrschten Formensprache, die ihm bis dahin geläufig gewesen war, zu einem freien, sogar bis ans Extreme streifenden Naturalismus führte. Während aus Davids Atelier eigentlich nur ein entschiedener Naturalist, Carrier-Belleuse, hervorgegangen ist, hat Rude eine ganze Reihe aufzuweisen, in erster Linie die charaktervollste und eigenartigste künstlerische Persönlichkeit im ganzen Bereiche der naturalistischen Plastik und einen der hervorragendsten Bildhauer Frankreichs überhaupt, J. B. *Carpeaux*, dann *Frémiet*, *Cabet*, *Caïn*, *Cordier* und andere. Jean Baptiste Paul *Cabet* (1815—1876) hat vorzugsweise decorative Arbeiten für Kirchen und Paläste ausgeführt, so für die Isaakskirche in Petersburg, für den neuen Louvre und die Tuilerieen, für das Tribunal de Commerce (Statue des Seehandels) und für die Neue Oper (Gesang und Poesie in dem Giebelfeld einer Seitenfaçade). Ein für Dijon ausgeführtes Denkmal zur Erinnerung an die Schlacht vom 30. Oktober 1870 mit der Personifikation des Widerstandes



wurde von den Ultramontanen zerstört. Emanuel *Frémiet* (geb. 1824), ein Neffe Rudes, begann seine künstlerische Laufbahn als Thierbildner, wobei er vorzugsweise der Kleinplastik huldigte, indem er seine Figuren in Wachs bosirte oder Wachsmodelle für den Bronzeguss anfertigte. Er versenkte sich dabei so tief in das Studium der thierischen Anatomie, dass man ihn nach Baryes Tod für würdig hielt, die Lehrstelle für jenen Zweig der künstlerischen Wissenschaft am Museum des Jardin des plantes zu übernehmen. Er beschränkte sich nicht bloss auf eine bestimmte Thiergattung, sondern er führte Hunde, Katzen, Bären, Gazellen, Kameele, Füchse und Pferde in verschiedenen Situationen vor. Seine unablässigen Studien nach dem lebenden Modell bildeten seine Naturbeobachtung zu grösster Feinheit aus, wofür besonders die lebensgrosse Bronzefigur eines verwundeten Jagdhundes im Luxembourg (1850) ein glänzendes Zeugniss ablegt. Frémiet blieb jedoch bei Thierfiguren nicht lange stehen. Erst in freundlicher oder feindlicher Berührung mit dem Menschen gelangt das Thier zur vollen Entfaltung seiner physischen und intellectuellen Kräfte. Eine dramatisch angelegte, feurige Natur wie Barye ist Frémiet nicht. Er schuf deshalb zumeist Reitergruppen in ruhiger Haltung, wie den »gallischen Häuptling« (1864) und den »römischen Reiter« (1867), welche, in Bronze ausgeführt, zu den besten französischen Arbeiten der Weltausstellung von 1867 gehörten, dann eine Reihe von militärischen Typen, wie den Karabinier, den Artilleristen und den Voltigeur, die Statue der Jungfrau von Orleans (1874) auf dem Pyramidenplatze in Paris, die Reiterstatuette des grossen Condé (1881). Obwohl sich diese Werke durchweg durch Feinheit und Strenge der Charakteristik auszeichnen, verräth doch keines von ihnen einen Zug, welcher fähig wäre, zu monumentaler Grösse ausgebildet zu werden. Frémiet scheint das auch zu empfinden, da er seine Figuren meist unter der Naturgrösse hält. Das Reiterstandbild der Jungfrau von Orleans büsst vielleicht dadurch, dass es nicht zum mindesten lebensgross ist, seine Wirkung ein, zumal in der Umgebung von hohen Miethshäusern. Wenn wir jedoch eine kleine Bronzereproduktion dieses Bildwerkes betrachten, lernen wir eine gediegene und geschmackvolle Arbeit kennen, zu deren Vorzügen auch der echt historische Charakter gehört. Frémiet ist nämlich zugleich ein gründlicher Alterthumsforscher, der seine archäologischen Kenntnisse gern an seinen künstlerischen Schöpfungen zeigt, welche bisweilen sogar einen alterthümelnden Anstrich erhalten. Das sah man schon an dem »gallischen Häuptling« und dem »römischen Reiter«, mehr noch an dem »Mann aus der Steinzeit«, dem »Minstrel des 15. Jahrhunderts«, dem »Falkonier«, der »Damoiselle« und dem reitenden »Laternenträger« (1883).



Nur selten hat er dramatisch bewegte Motive behandelt: der Kampf eines Centauren mit einem Bären und der Kampf eines Bären mit einem Hunde, zwei kleine Gruppen, stehen vereinzelt unter seinen Werken da. Dagegen weiss er die humoristische Seite des Thierlebens mit Glück zu erfassen, wofür die lebensgrosse Gruppe des kleinen mit zwei jungen Bären spielenden Pan (1867, im Luxembourg) ein gefälliges Beispiel ist. Im Gegensatz zu Frémiet übte ein anderer Schüler Rudes, Auguste *Caïn* (geb. 1822), die Thierplastik im monumentalen Sinne und mit energischer Begabung für das Dramatische. Er hatte ursprünglich das Tischlerhandwerk erlernt und war dadurch zur Holzschnitzerei geführt worden, weshalb seine Erstlingsarbeiten, einige Hänflinge, welche ihr Nest gegen eine Ratte vertheidigen, die Frösche, welche einen König verlangen u. a. m. (1846—1851), auch in kleinem Maassstabe gehalten sind. Als er sich darauf dem Studium der Raubthiere, besonders der Vögel, hingab, kam er von selbst auf die dem Gegenstande mehr angemessene Naturgrösse. In den Arbeiten dieser Art, aus deren Reihe der seine Beute vertheidigende Adler (1852), der einen Geier verfolgende Adler (1857), der Falke auf der Kaninchenjagd, der Geier auf dem Kopfe einer Sphinx (1865, im Luxembourg) hervorzuheben sind, legte er noch auf eine sorgfältige Detaillirung nach der Natur einigen Werth. In den Hauptwerken seiner späteren Jahre, welche meist Löwen, Tiger und Panther, theils in majestätischer Ruhe, theils im Kampfe unter sich oder mit anderen Thieren darstellen, geht er bei summarischer Behandlung der Einzelnheiten mehr auf grossartige Gesammtwirkung aus, welche er auch vollkommen zu erreichen weiss. »Die Löwin der Sahara«, die »Tigerfamilie« (1867), der »Tiger, der ein Krokodil zerfleischt«, der »Löwe, welcher auf einen Strauss gesprungen ist«, die »Tigerin, welche ihren Jungen einen Pfau bringt« (1873), »Löwe und Löwin, um einen Eber streitend« (1875), die »kämpfenden Tiger« (1878), die ihr Lager mit ihren Jungen verlassende Löwin und die Gruppe von Jagdhunden (1881) sind Meisterwerke von einer Grösse der Auffassung, wie sie die moderne Plastik bis dahin gar nicht gekannt hatte und wie sie nur noch in einigen Steinkolossen der alten Aegypter zu finden ist. Einige dieser Gruppen sind im Garten des Luxembourg und der Tuilerieen aufgestellt. Für das grosse Bassin vor dem Trocaderopalast hat er, im Wetteifer mit den ausgezeichnetsten französischen Thierbildnern der Gegenwart, die kolossale Bronzefigur eines Stieres als Symbol der Naturkraft geschaffen. Von seinen Mitbewerbern hat Frémiet den Elephanten, Rouillard das Ross und Jacquemart das Rhinoceros ausgeführt. — Auch Charles *Cordier* (geb. 1827), welcher in der Mitte der vierziger Jahre zu Rude kam, schloss sich ganz der naturalistischen Richtung an, wozu ihn auch der



Umstand veranlasste, dass er auf Kosten der Regierung nach Afrika und Ostasien ging, um dort Volkstypen zu studiren und für wissenschaftliche Zwecke nachzubilden. So kam auch die Plastik, allerdings erheblich später als die Malerei, dazu, die pittoreske Welt des Orients für sich zu gewinnen. Cordier sah aber bald ein, dass die Sculptur mit ihren ungleich einfacheren Mitteln nicht im Stande sein würde, der Malerei nahe zu kommen, wenn sie nicht ebenfalls die Farbe in ihren Dienst zöge. Die Statuen, Büsten und Gruppen von Chinesen und Chinesinnen, von Japanern und Japanerinnen, von Negern und Mongolen, von Lappländern und Fellahmädchen, von algierischen Jüdinnen und Isispriesterinnen, welche die Früchte seiner Reise waren, sind theils in emaillirter Bronze ausgeführt, theils aus Bronze, Edelmetall und farbigem Stein (Onyx, Porphyr, Alabaster, Gold, Silber, Türkisen) zusammengesetzt. Eine nicht minder umfangreiche Thätigkeit hat Cordier auf dem Gebiete der Ideal- und Monumentalplastik entfaltet. Wir finden eine Amphitrite, eine Psyche, einen Triton mit einer Nereide, die Personifikationen der Poesie und Harmonie, eine Aurora und eine verlassene Ariadne auf der Liste seiner Werke. Auch hat er neben zahlreichen Büsten und Portraitstatuen ein Denkmal des Columbus für Mexiko und ein Reiterstandbild Ibrahim Paschas für Kairo ausgeführt.

Zu seiner höchsten Blüthe ist der Naturalismus in der Skulptur aber erst durch die geniale Kraft von Jean Baptiste *Carpeaux* gelangt, welcher in der zweiten Epoche der modernen französischen Plastik eine ähnliche Stellung einnimmt, wie sie Delacroix in der ersten Periode der Malerei dieses Jahrhunderts innehatte: ein energischer Revolutionär, welcher der akademischen Ueberlieferung ebenso schroff gegenübertrat wie der Schöpfer des »Gemetzels von Chios« dem Davidschen Classicismus. Geboren am 14. Mai 1827 in Valenciennes, der Vaterstadt Watteaus, als der Sohn eines Maurers, machte er, im Hinblick auf das väterliche Handwerk, zuerst die Architekturschule seines Geburtsortes durch und besuchte dann die Spezialschule für Zeichnen und Mathematik in Paris, auf welcher sich sein angeborener Formensinn mit ausserordentlicher Schnelligkeit und Leichtigkeit entwickelte*). Er übte sich, mit verbundenen Augen zu modelliren, und erlangte dadurch eine so grosse Herrschaft über die Form, dass David d'Angers später von ihm sagen konnte: »Man kann Carpeaux den Kopf abschneiden, seine Hände werden fortfahren, den Thon zu modelliren.« Mit einem Relief »Joseph findet den Becher Benjamins« begab er sich, fünfzehn Jahre alt, in das Atelier

*) Ernest Chesneau, Le statuaire J. B. Carpeaux, sa vie et son oeuvre. Paris 1880.



Rudes, welcher ihn mit Wohlwollen aufnahm. Obwohl er zunächst nur acht Monate in dessen Atelier blieb, legte er doch während dieser Zeit den Grund zu seiner soliden Kenntniss des menschlichen Körpers und zu der Fähigkeit, »einem allgemeinen Typus einen individuellen Ausdruck aufzuprägen.« Nach seinem Austritt aus Rudes Atelier folgten fünf Jahre trauriger Entbehrung und harter Arbeit im Dienste der Industrie. Er fertigte Modelle für Bronzegiesser, Goldschmiede und Porzellanfabrikanten, welche ihm nur einen kärglichen Lohn einbrachten, den er überdies mit Leuten theilen musste, über welche sein Biograph Stillschweigen bewahrt. Er nennt sie »Blutsauger« und »Räuber«, sagt aber nicht, wer diese Leute waren, welche die Jugend Carpeaux' verbitterten und vermuthlich auch den Grund zu seinem Siechthum legten. Im Jahre 1848 konnte er sich ihnen endlich entziehen, indem er eine Unterkunft bei einer befreundeten Familie in Valenciennes fand, wo er u. a. einen grossen decorativen Fries mit zahlreichen Figuren, die heilige Allianz der Völker darstellend, ausführte. Ein Gönner setzte es durch, dass er im folgenden Jahre von Seiten des Départements du Nord eine Pension von sechshundert Francs erhielt, und nun konnte er, behufs Erlangung des römischen Preises, seine Studien in Paris fortsetzen. Zunächst bei Rude. Aber der Meister machte Carpeaux darauf aufmerksam, dass die Schüler seines Ateliers keine grosse Chancen für den römischen Preis hätten, und rieth ihm, zu Duret zu gehen. »Sie werden nichts von ihm lernen; aber er wird Ihnen nützlich sein, um zu dem grossen Preise zu gelangen.« Carpeaux folgte diesem Rathe und lernte nach seinem eigenen Zugeständniss doch einiges von Duret, namentlich »die schöne Wendung der Massen, die Klarheit des Ensembles auf der einen Seite und auf der andern die ausdrucksvolle Pantomime bei einfachen Motiven, welche sich bei gekünstelten und complicirten bis zum Pomp, bisweilen sogar bis zum Theatralischen erhob.« Zum römischen Preis kam er freilich nicht so schnell, obwohl er sich an allen Bewerbungen betheiligte. Erst im Jahre 1854 gelangte er an das heiss ersehnte Ziel, nachdem er bereits einige hübsche Erfolge mit selbstständigen Arbeiten davongetragen hatte. Nachdem er Durets Atelier verlassen, erhielt er im Jahre 1851 eine Anstellung als Lehrer der Anatomie an jener kleinen Zeichenschule, die er früher selbst besucht hatte, mit einem monatlichen Gehalt von sechzehn Francs. Im Winter 1852 fügte es der Zufall, dass er den berühmten Beduinenhäuptling Abdel-Kader, welcher damals von den Parisern gefeiert wurde, in der Oper zu sehen bekam. Diese Begegnung brachte ihn auf den Gedanken, den kühnen Führer, welchem Napoleon III. eben die Freiheit geschenkt hatte, zum Gegenstand einer Reliefkompo-



sition zu machen. Schon in dem Relief der heiligen Allianz war es ihm, ähnlich wie David d'Angers, darum zu thun gewesen, Figuren seiner Zeit für die Plastik zu gewinnen. Das neue Relief sollte ganz modern sein, und er erwählte daher den Moment zur Darstellung, wo Napoleon, umgeben von seinen Offizieren, den Araberhäuptling in den Tuilerieen empfängt. Der Kaiser hat sich von einem Sessel erhoben, während Abdel-Kader vor ihm ein Knie beugt und seine Hand küsst, und deutet durch eine Geberde der Linken die Freilassung des Helden an. Das zwei Meter hohe und drei Meter lange Relief wurde im Salon von 1853 ausgestellt, aber so hoch gehängt, dass es der Kaiser nicht zu Gesicht bekam. Und Carpeaux hatte fest darauf gerechnet, dass der Kaiser ihm die Ausführung in Marmor übertragen würde! Mit einer unerschütterlichen Energie, welche sein ganzes Wesen kennzeichnet, suchte er nun seinen Zweck auf einem anderen Wege zu erreichen. Man erwartete den Besuch des Kaisers in Valenciennes. Dorthin brachte Carpeaux sein Relief und setzte es durch, dass es auf einem Treppenpodest im Hause des Municipalraths, welchen der Kaiser zu passiren hatte, aufgestellt wurde. Als Napoleon sich nach dem Namen des Künstlers erkundigte, gerieth er an einen einheimischen Bildhauer, welcher aus Neid gegen Carpeaux keine Antwort gab. Doch dieser verlor nicht den Muth. Er reiste dem Kaiser nach Lille nach. Unterwegs entgleiste der Zug; aber er kommt noch rechtzeitig in Lille an, um dem Balle beizuwohnen, welchen die Stadt dem Kaiser giebt. Da bricht der Boden des Tanzsaales zusammen, und Napoleon erscheint nicht. Jetzt lässt Carpeaux sein Relief nach Amiens bringen, und der Erzbischof gestattet ihm, dasselbe an dem Portal der Kathedrale aufzustellen, so dass es der Kaiser im Vorübergehen sehen musste. Aber es kam zu keiner weiteren Erörterung. Ein Kunstfreund rieth Carpeaux nun, seine Arbeit nach einer Lokalausstellung zu bringen, deren Besuch der Kaiser zugesagt hatte. Hier spielte Carpeaux seinen letzten Trumpf aus. Er verbarg sich hinter dem Relief, und als der Kaiser vor demselben stehen blieb, trat der verzweifelte Bildhauer zum Schrecken der anwesenden Würdenträger schnell hervor und rief: »Ich hab's gemacht.« Dem Kaiser blieb nichts anderes übrig, als ihm nun die Marmorausführung zu übertragen, und seit dieser Zeit ist Carpeaux nicht nur der bevorzugte Bildhauer des Tuilerieenhofes geblieben, sondern er war auch bis zuletzt ein treuer Anhänger der Dynastie, der noch am Todtenbette Napoleons in Chislehurst das Bild des Kaisers schuf. Auf der anderen Seite hat auch kein zweiter Bildhauer den Geist und die sittliche Atmosphäre des zweiten Kaiserreichs in seinen Werken so getreulich zum Ausdruck gebracht wie Carpeaux.



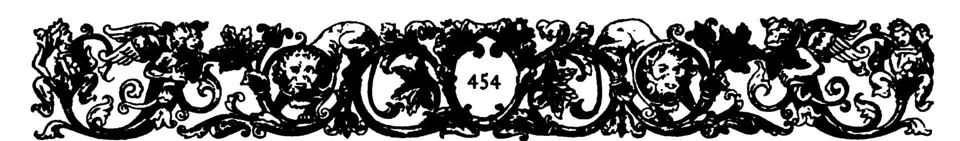
Bald darauf erhielt er einen zweiten Staatsauftrag, den Genius der Marine als Trophäe für den Pavillon de Rohan am neuen Louvre, und am 9. September 1854 wurde ihm endlich der römische Preis zugesprochen. In seiner Concurrenzarbeit, welche nach dem sechsten Gesange der Ilias Hektor mit dem kleinen Astyanax auf dem Arme darstellte, zeigte sich bereits ein entschiedenes Streben nach malerischer Wirkung, verbunden mit einer noblen Auffassung und einer liebenswürdigen, empfindungsvollen Charakteristik des Kindes. Carpeaux war ein grosser Kinderfreund, der sich schon frühzeitig so tief in die Leiden und Freuden der Kinderwelt vertieft hatte, dass ihm der Ausdruck kindlicher Naivetät in einem bei Franzosen seltenen Maasse gelang. Die Büste des kleinen schmollenden Knaben, die er bald nach seiner Ankunft in Rom ausführte, ist ein charakteristisches Beispiel für seine Kenntniss kindlicher Seelenzustände. Freilich zeigt sich in dieser Gruppe auch schon das Streben nach einer übermässig kräftigen Formenbildung, die später bisweilen in barocken Schwulst überging. Sein Erfolg bei der Preisbewerbung brachte ihm auch eine Ehrenbezeigung von Seiten seiner Vaterstadt ein: am 22. Oktober 1854 bereitete ihm die Municipalität von Valenciennes einen festlichen Empfang im Stadthause.

Das glänzende, farbige Leben in Rom, der sorgenlose Aufenthalt in der Villa Medicis machte auf Carpeaux, der seine Jugend unter den traurigsten Entbehrungen zugebracht hatte, einen erfrischenden, fast berauschenden Eindruck. Er gab sich aber nicht einem thatenlosen Müssiggange hin, sondern er studirte eifrig in der sixtinischen Kapelle, wo ihn Michelangelos verwandter Geist auf das mächtigste anzog, nach den gewaltigen Fresken des Florentiners und im Ghetto nach der Natur. Unter der jüdischen Bevölkerung fand er, was er suchte: Energie und Lebhaftigkeit des Ausdrucks und eine Mannigfaltigkeit von Typen. Praktische Ergebnisse hatten diese Studien jedoch nicht. Ausser einigen Zeichnungen nach Figuren aus dem jüngsten Gerichte finden wir wenigstens keine darauf deutenden Spuren. Die Motive der ersten Arbeiten, welche er in Rom ausführte, waren vielmehr aus dem italienischen Volksleben geschöpft. Es waren die Büste eines jungen Mädchens aus den Sabinerbergen, bekannt unter dem Namen »La palombella« und ausgezeichnet durch die feine naturalistische Behandlung des Hemdes und des Mieders im Gegensatz zu der kräftigen, in grossen Flächen gehaltenen Bildung der Gesichts- und Halsformen, und sein erstes, nach allen Richtungen vollkommen durchgearbeitetes Meisterwerk, der »junge neapolitanische Fischer« (1858), welcher in Bronzeguss im Salon von 1859 und in Marmorausführung im Salon von 1863 erschien. Erst jetzt war Carpeaux so-



weit den Sorgen um das tägliche Brod entrückt, dass er sich der Einwirkungen seiner Lehrmeister erinnern und seine Schöpfungen ausreifen lassen konnte. »Der neapolitanische Fischerknabe«, welcher sich am Strande auf ein Knie niedergelassen hat und mit dem Ausdruck kindischer Freude dem Rauschen des Meeres lauscht, das ihm die mit beiden Händen an das Ohr gehaltene Muschel zuraunt, hat ebensoviele Eigenschaften von Rude als von Duret und geht doch zugleich über beide hinaus. An Rude erinnert zunächst äusserlich das Motiv, dann aber der lächelnde Gesichtsausdruck des Knaben, welcher bei Carpeaux dieselbe glückliche Naivetät zeigt, wie bei Rude, nur bei jenem um einen Ton lebhafter. Und so ist auch im Einzelnen von Carpeaux alles viel natürlicher durchgearbeitet worden. Wenn man seine Figur mit derjenigen Rudes vergleicht, vermag man schwer einzusehen, weshalb man die Schöpfung des letzteren, als sie erschien, »naturalistich« nennen konnte. Dieses Epitheton ist nur aus der historischen Entwicklung der französischen Plastik zu begreifen. Rude konnte sich vornehmlich in der Behandlung der Haare noch nicht von dem classischen Schema losreissen, nach welchem eine Locke zierlich neben die andere gelegt und diese Lockenreihe in der Mitte durch einen Scheitel getrennt wurde. Carpeaux behandelt dagegen das Haupthaar in malerischen Massen und kommt dadurch der Natur ungleich näher als seine Vorgänger. Nichtsdestoweniger ist sein historischer Zusammenhang mit Rude in denjenigen Schöpfungen, bei welchen er sich vor naturalistischem Uebermaass hütete, unverkennbar. Durets Mitgift für Carpeaux war die Schönheit der Silhouette, der feine Schwung der Umrisslinien, welche der Meister selbst am glänzendsten in seinem Tarantellatänzer bewährt hatte. Welch eine Linie von entzückender Harmonie, die von der rechten Schulter des Knaben bis zu dem gebeugten Knie führt! Und ebenso weist die Lebendigkeit der Aktion, der Pantomime auf Duret zurück, diese flüssige Hingabe des ganzen Körpers an das Spiel, welches den Geist des Knaben gerade beschäftigt. Die Marmorausführung dieses Werkes, welche von höchster technischer Vollendung war, wurde von der Kaiserin angekauft.

Nach einem kurzen Aufenthalt in Valenciennes, während dessen er die Büste des »lachenden Mädchens« schuf, kehrte er wieder nach Rom zurück, von wo der damalige Akademiedirektor, der Maler Schnetz, bereits Klagen über seinen mangelnden Studienfleiss nach Paris gesendet hatte. Gleichwohl hatte Carpeaux gerade während dieser Zeit eine fieberhafte Thätigkeit entfaltet. »Ich durchlief die Strassen der ewigen Stadt,« so erzählte er später, »mit dem Bleistift in der Hand, indem ich verschiedenartige Szenen vor den Augen meiner Freunde darstellte,



welche nicht begriffen, wie ich in der Natur so erhabene, zarte und charaktervolle Gegenstände erblicken konnte. Ich zeigte ihnen täglich die Kunst zu sehen; aber nur wenige vermochten mir zu folgen. Warum? Weil sie nur das plastische Studium der Natur kannten; sie hatten die Begeisterung vernachlässigt, welche den Künstler elektrisirt und ihn erhabene Schwingungen finden lässt, um sich über das Niveau des gewöhnlichen Lebens zu erheben. Das nenne ich das ‚zweite Gesicht.'« Carpeaux wurde nunmehr gedrängt, über das fünfte Jahr seines Aufenthalts in Rom einen Ausweis nach Paris zu schicken, wie es das Reglement der Akademie erfordert. Für das vierte Jahr hatte er den neapolitanischen Fischerknaben eingesendet, welcher jedoch bei den Herren des Instituts, die sich mit naturalistischer Skulptur nicht befreunden konnten, eine kühle Aufnahme fand. Seit 1858 trug er sich mit der Verkörperung eines Gedankens, welchen er aus Dantes Hölle geschöpft hatte. Wer sich viel mit Michelangelo beschäftigt, kommt von selbst auf die Lektüre der göttlichen Komödie. Im siebenunddreissigsten Gesange der Hölle hatte die Episode vom Hungertode des Grafen Ugolino Gherardesca und seiner vier Söhne, bezw. Enkel einen so tiefen Eindruck auf Carpeaux gemacht, dass er sich entschloss, dieselbe zum Motiv einer Gruppe zu wählen: in der Mitte der verzweifelnde Vater und um ihn stehend und liegend die vier jungen Menschen in verschiedenen Graden von den Qualen des Hungers gefoltert. Schnetz widersetzte sich der Ausführung dieses Gedankens, vermuthlich weil er ihn nicht für plastisch hielt. Er verlangte, dass Carpeaux die vier Kinder beseitigen und aus Ugolino einen heiligen Hieronymus machen sollte. Der junge Künstler fasste, als der Direktor bei seiner Weigerung blieb, einen schnellen Entschluss und ging nach Paris, wo er bei dem Minister eine Verlängerung seines Aufenthaltes in Rom um zwei Jahre erwirkte. Im Juni 1861 war die Gruppe schon soweit vorgeschritten, dass er in einer Anwandlung von hohem Selbstbewusstsein, welches ein Hauptfaktor seines unermüdlichen Strebens war, einem Freunde schreiben konnte: »Ich bin nahe daran, der Kunstwelt eines der ergreifendsten Werke dieses Jahrhunderts zu liefern.« Carpeaux täuschte sich darin nicht ganz. Als das Gipsmodell vollendet war, machte es wenigstens unter den römischen Kunstfreunden ein ungewöhnliches Aufsehen. In Paris fand es dagegen eine harte Beurtheilung. Die Commission des Instituts, welche die Gruppe zu prüfen hatte, hielt sie nicht für würdig, in Bronze ausgeführt zu werden. Der Minister hatte jedoch eine andere Ansicht und befahl den Bronzeguss. Aber auch ausserhalb des Instituts fand die Gruppe nicht eine gleiche Bewunderung wie in Rom. Mit

Recht konnte man die Grimasse Ugolinos tadeln, welcher, von seelischen und physischen Qualen gefoltert, mit den Fingern seiner beiden Hände die Mundwinkel auseinander reisst. Die Italiener sahen darin nichts übertriebenes, und in der That ist die moderne Plastik der Italiener im Naturalismus noch über Carpeaux hinausgegangen. Man nahm auch an der schwülstigen Formengebung, an der übermässigen Betonung der Muskeln und Knochen Anstoss und man suchte vergebens nach einer Seite, von welcher man einen vollkommenen Ueberblick über die gesammte Anordnung der Gruppe gewinnen konnte. Die geschlossene Silhouette, die einheitliche Wirkung fehlte. In der Bronzeausführung, welche sich gegenwärtig im Tuileriengarten befindet, traten diese Mängel noch nicht so schroff zu Tage wie in der Marmorausführung, welche auf der Weltausstellung von 1867 erschien und ihm eine Medaille erster Klasse einbrachte, nachdem er schon 1863 für den Bronzeguss die erste Medaille des Salons erhalten hatte. »Dieses Werk«, schrieb damals Charles Blanc, »ist weniger eine Gruppe, als eine Reihe von einzelnen Stücken, die mit Verve, mit viel Energie und Kenntniss ausgeführt, die aber vielmehr bunt durcheinander geworfen, als einander untergeordnet sind. Als Carpeaux seinen Ugolino in Bronze ausstellte, machte er einen besseren Eindruck, weil sich die gleichförmige Leidenschaftlichkeit in der Modellirung bei dem dunkeln Grunde des Metalls verlor oder milderte. Heute zeigt die helle Oberfläche des Marmors besser oder zu gut die Hebungen und Senkungen, welche der Bildhauer an allen seinen Figuren verstärkt hat, die Löcher, welche er in den hügeligen Rücken Ugolinos und auf seine Brust, die, anstatt durch den Hunger abgemagert zu sein, mit üppigen und aufgeschwollenen Muskeln bedeckt ist, die Löcher, die er in seine Arme gegraben hat, welche nicht diejenigen eines entkräfteten Menschen, sondern eines Athleten sind, und endlich in die Rückenwirbel zwischen den Lenden, welche wie grosse Knoten aussehen.«

Der Ugolino steht im Werke Carpeaux' völlig vereinzelt da. Der Künstler hat sich niemals wieder zu einem solchen Uebermaass des Naturalismus verirrt, sondern sich stets in den Grenzen einer maassvollen Naturauffassung und Formenbehandlung gehalten. Er selbst mag zuerst davor zurückgeschreckt sein, da sich seine nächsten Arbeiten, welche er nach der im Frühjahr 1862 erfolgten Rückkehr nach Paris ausführte, gerade durch grosse Zurückhaltung auszeichnen, wenngleich dem akademischen oder classischen Kanon nicht die geringste Concession gemacht worden ist. Im Jahre 1863 stellte er ausser dem bronzenen Ugolino und dem Fischerknaben in Marmor die Büste der Prinzessin



Mathilde aus, an welcher neben der stolzen Wendung des Kopfes vornehmlich die kühne und freie Anordnung des um die linke Schulter geworfenen Pelzmantels zu bewundern ist, 1864 das junge Mädchen mit der Muschel, welches, ebenfalls am Strande hingekauert und mit lächelnder Miene den Scheitel mit einer Muschel bedeckend, zum Pendant für den Fischerknaben bestimmt war, und im Jahre 1866 die Statue des kaiserlichen Prinzen, für welche ihm der Orden der Ehrenlegion zu Theil wurde. In der Marmorausführung, welche sich im Schlosse von Arenenberg befindet, ist diese Statue das vollendetste von Carpeaux' Werken. Kein anderes zeigt eine so vollkommene Sicherheit in der Beherrschung aller technischen und geistigen Mittel. Da hier das moderne Kostüm seine Schwierigkeiten bot und überdies volle Portraitähnlichkeit zu erstreben war, befand sich der Künstler einer weit complicirteren Aufgabe gegenüber als bei dem neapolitanischen Fischerknaben. Auch in dieser Figur bewährte Carpeaux sein glänzendes Talent für die Charakteristik des Knabenalters, ganz wie es sein Meister Rude bei der silbernen Statue des jungen Ludwig XIII. verstanden hatte, an welchen das Werk seines Schülers auch durch die freie ungezwungene Haltung und dadurch erinnerte, dass davon eine versilberte Bronzekopie für das Pariser Stadthaus angefertigt wurde.

Nachdem Carpeaux 1865 noch eine Gruppe der Enthaltsamkeit zwischen zwei Kindern für die Kirche der Trinité in dem breiten malerischen Stile der französischen Decorativplastik des vorigen Jahrhunderts ausgeführt hatte, erhielt er den Auftrag, für den Florapavillon, welcher gegen die Seine den Abschluss der Tuilerieen bildet, und zwar für die dem Wasser zugekehrte Seite desselben die plastische Decoration zu schaffen. Der Auftrag war sehr umfangreich, da es sich zunächst um ein Relief zwischen zwei Fenstern der Attika, dann um einen Kinderfries darüber, welcher einen halbrunden Giebel tragen sollte, und schliesslich um eine Gruppe zur Krönung dieses Giebels handelte. Der letzteren legte er die Idee zu Grunde: Frankreich bringt der Welt das Licht und beschützt Ackerbau und Wissenschaft. Auf den ausgebreiteten Schwingen eines Adlers thront ein stolzes Weib, welches in der erhobenen Rechten eine brennende Fackel hält. Ein Gewand umgiebt in weichen Falten die Beine und bauscht sich hinter dem Rücken zu einer breiten weichen Draperie. Der Oberkörper, die Arme und das linke Bein sind entblösst. Zur Rechten des blühenden Weibes ruht ein Greis, das halbverhüllte Haupt auf den linken Arm stützend und mit einem Zirkel den Umkreis des Erdglobus messend. Ihm entspricht auf der andern Seite ein nackter Mann, welcher sich über den breiten Rücken eines Rindes gelagert hat.

Diese mächtige Gruppe athmet den ungestümen Geist eines Michelangelo, gemässigt durch die formale Eleganz, den poetischen Schwung und die vornehme Grazie, welche die decorativen Arbeiten der französichen Bildhauer des vorigen Jahrhunderts auszeichnen. Die beiden Männergestalten insbesondere sind im Wetteifer mit den Personifikationen der Tageszeiten an den Mediceergräbern entstanden. Vor dieser Schöpfung wird man auch an den flandrischen Kunstgeist erinnert, welcher noch heute in Lille, Valenciennes, Arras und andern Städten des französischen Flanderns kräftige Blüthen treibt. Mit Recht konnte der Marquis von Chennevières in seiner Rede am Grabe Carpeaux' auf Rubens hinweisen, »jenen souveränen Beherrscher des Fleisches und des Lebens«, der gewissermaassen sein Landsmann und »durch einfache Stammesverwandtschaft der wirkliche Lehrmeister des grossen Bildhauers« gewesen ist. Unterhalb der Gruppe zieht sich um die kreisrunden Fensteröffnungen ein Fries von sechs Palmen tragenden Kindergenien hin, und unterhalb desselben ist das herrliche Relief der zwischen tanzenden Kindern sitzenden Flora eingelassen, welche lächelnd unter einer Laube von Rosen und Epheu mit vollen Händen ihren Segen über die Fröhlichen ausstreut. In dieser Figur stellte Carpeaux zum ersten Male die Reize eines voll entwickelten weiblichen Körpers dar. Der hohe Standort des Reliefs hätte ihn leicht zur Anlage grosser Fleischmassen verführen können, aber er wusste mit feinem Instinkt das richtige Maass zu halten und, bei voller Erreichung der malerischen Wirkung, der Grazie des französischen Wesens die Oberhand über die vlämische Lebensfülle zu lassen.

Wenn man dasjenige seiner Werke, welches am meisten von sich reden gemacht hat, die in den Jahren 1866 bis 1868 ausgeführte Gruppe des Tanzes an der Neuen Oper, richtig beurtheilen will, muss man sie nicht als isolirte Schöpfung, sondern im Zusammenhang mit der künstlerischen Entwicklung des Meisters betrachten. Seine Arbeiten für den Florapavillon hatten ihn gewissermaassen wieder mit seinem heimischen Boden verwurzelt. Als er die ersten Entwürfe zu jener Gruppe in flüchtigen Federstrichen skizzirte, schwebten ihm nicht so sehr die antiken Bacchanale, als die derben Kirmestänze eines Rubens und Teniers vor. Dass eine so leidenschaftlich bewegte Gruppe mit dem stabilen Charakter der Architektur in Widerspruch treten musste, kam ihm nicht in den Sinn, und auch Garnier, der leitende Baumeister, suchte mit geschickter Hand nur den Ueberschuss genialer Kraft zu bändigen, weil er voraussah, dass Carpeaux einen wesentlichen Beitrag zu dem Ruhme seines eigenen Werkes liefern würde. Er hatte sich nicht getäuscht. Bedeu-



tender freilich würde der Erfolg gewesen sein, wenn die vier Gruppen, welche den Risaliten der Façade vorgelegt sind, von derselben Hand geschaffen worden wären. Bei dem Zusammenwirken von vier so verschiedenartig begabten Künstlern, wie Guillaume, Perraud, Jouffroy und Carpeaux, musste man sich auf einen argen Zwiespalt gefasst machen. Während aber die Arbeiten der drei erstgenannten Bildhauer einen akademisch-langweiligen Charakter haben, steigerte sich in der Gruppe Carpeaux' die sinnliche Lebenslust bis zur höchsten Potenz, ja bis zur Ausgelassenheit. Die Absicht, durch Frivolität und Schamlosigkeit zu reizen, kann man dem Künstler, dessen Lebensgang und dessen innerste Gesinnung offen vor uns liegen, nicht unterschieben. In seinem Streben, der Natur möglichst nahe zu kommen, mag er vielleicht den leidenschaftlichen Gesichtsausdruck des Tambourinschwingers und der um ihn herumrasenden Tänzerinnen zu stark betont haben. Aber man darf nicht vergessen, dass der geflügelte Genius ein allegorisches Wesen, die Personifikation der Tanzesfreude ist, und dass Carpeaux, indem er sich seinem Gedanken, den Tanz im höchsten Stadium des durch ihn erregten Vergnügens, in bacchantischer Lust zu versinnlichen, ohne Rückhalt hingab, nur nach der ausgiebigsten und schrankenlosesten Verkörperung seiner Idee strebte. Die Lascivität seiner Zeit ist dabei sicher nicht ohne Einfluss auf ihn gewesen, wenngleich nicht anzunehmen ist, dass er dabei einen moralischen Hintergedanken gehabt hat, wie Paul d'Abrest annimmt, indem er ihm die Apostrophe an die Gesellschaft des zweiten Kaiserreichs in den Mund legt: »Seht, so dreht ihr euch im Leben, ihr Herren und Damen der kaiserlichen Aera, in einer beständigen Jagd nach Genuss, so seid ihr, wenn ihr nackt seid, die müden, zitternden Glieder vergeblich anspornend, das Auge feucht von cynischer Verworfenheit.« Die französiche Kunst hat unter der Herrschaft der Republik weit gemeinere Schöpfungen zu Tage gefördert, ohne dass die schwache Regierung aus Furcht vor den Parteien einzuschreiten wagte. Damals aber wurde von dem viel sittenloseren Kaisserreich gefordert, das Werk Carpeaux', weil es die öffentliche Moral verletzte, zu entfernen. Es ist niemals klar geworden, aus welchen Elementen sich die Gegnerschaft zusammengesetzt hat, die gegen die Gruppe des Tanzes Sturm gelaufen ist. Man hat die Ultramontanen ebensowohl wie die Radikalen, welche ihrem Hass gegen das lasterhafte Kaiserreich Luft machen wollten, dafür in Anspruch genommen. Den wirklichen Urheber des Attentats, welcher in der Nacht vom 27. zum 28. August 1869 eine Flasche Tinte gegen die ganz von vorn gesehene Tänzerin schleuderte, hat man aber nicht ermittelt. »Die Flasche war in tausend Stücke zerschellt, die



Tinte hatte sich als breite Lache über den Bauch und den obern Theil des rechten Schenkels ergossen, hatte mit schwarzen Flecken das rechte Handgelenk derselben Figur verunreinigt und mit unzähligen Spritztropfen die linke Hand und die Beine der benachbarten Figur besudelt.« Es gelang der chemischen Wissenschaft, die Flecken bis auf einen grauen Schimmer zu beseitigen, und auch dieser ist heute nicht mehr zu bemerken, nachdem Strassenstaub und Regen die ganze Gruppe dunkel gefärbt haben. Die öffentliche Stimme bezeichnete die Klerikalen als die intellektuellen Urheber des Attentats; nur der »Figaro« verbreitete eine besondere Lesart, indem er behauptete, die Flasche wäre von dem Beschützer eines der Modelle geworfen, welches auf die vom Bildhauer bevorzugte Nebenbuhlerin eifersüchtig geworden. Als sich der erste Sturm der Entrüstung über das Attentat gelegt hatte, erhoben sich die Stimmen der Gegner von neuem und setzten es endlich durch, dass, da Carpeaux sich weigerte, eine andere Gruppe anzufertigen, der Bildhauer Guméry mit der Ausführung einer solchen betraut wurde. Charles Alphonse *Guméry* (1827—1871), ein Schüler von Toussaint, besass eine entschiedene Begabung für gefällige Anmuth und verstand es vornehmlich, seinen Gruppen Leben und Bewegung einzuflössen, ohne dabei über die Grenzen decorativer Plastik hinaus zu gehen. Nachdem er bereits eine Anzahl allegorischer Figuren, u. a. auch für den neuen Justizpalast, geschaffen, wurden ihm mehrere bedeutende Arbeiten für die Neue Oper übertragen: zuvörderst die beiden colossalen Gruppen von vergoldetem Erz, welche an den Enden der Attika stehen, die Harmonie und die Poesie, und vier Medaillonportraits von Componisten. Auch sein Entwurf für die Gruppe des Tanzes ist eine gediegene, reizvolle Arbeit, welche insofern besser mit den drei anderen Gruppen harmonirt, als sie sich auf nur drei Figuren beschränkt und auch den Anforderungen der Schicklichkeit mehr entgegen kommt, indem die Tänzerinnen wenigstens halb bekleidet sind. Der geniale, hinreissende Schwung, welcher die Schöpfung Carpeaux' in allen Theilen, vom Wirbel bis zur Zehe einer jeden Figur, erfüllt, fehlt freilich der verständigen Arbeit Gumérys. Der Künstler starb, noch ehe sie in Stein ausgeführt war. Man dachte aber doch ernstlich daran, Carpeaux' Gruppe zu entfernen und in das Innere des Gebäudes zu versetzen, und Garnier schlug dazu das Foyer des Tanzes vor. Da erhob sich ein neuer Protest von einer Seite, von der man ihn am wenigsten erwartet hatte. Die Balleteusen verwahrten sich im Namen der guten Sitte gegen diese Absicht des Architekten. Schliesslich gerieth die Angelegenheit in Vergessenheit, und heute denkt Niemand mehr daran, die Gruppe von einer Façade zu entfernen, deren grösste Sehens-



würdigkeit sie ist. Leider sind bei der Ausführung derselben in Stein nicht alle Intentionen ihres Schöpfers zu ungeschmälertem Ausdruck gekommen. Da Carpeaux sehr gewissenhaft arbeitete, ging ihm das ausgesetzte Geld lange vor Vollendung der Gruppe aus, und so wurden einzelne Theile von den Marmorarbeiten sehr flüchtig behandelt, woraus sich gewisse Härten und todte Stellen erklären. Das vom Künstler selbst angefertigte Thonmodell war der ausgeführten Gruppe bei weitem überlegen.

Ein ähnliches Motiv bearbeitete Carpeaux für eine Fontaine im Luxembourggarten. Hier bewegen sich vier, die Welttheile repräsentirende, nackte Frauengestalten, eine Europäerin, eine Chinesin, eine Negerin und eine Indianerin, in leichtem Tanzschritt auf einem runden Piedestal und erheben auf ihren Schultern den vom Thierkreis umgebenen Himmelsglobus, ein eisernes, kugelförmiges Gerüst, welches den Erdglobus einschliesst. Tadelte man an den Figuren des Tanzes die üppige Fleischesfülle, so nahm man hier an der übertriebenen Magerkeit und Schlankheit der weiblichen Körper Anstoss. Auch hatte sich Carpeaux begnügt, den Racentypus nur in den Köpfen zum Ausdruck zu bringen, nicht auch in dem ganzen Habitus der Gestalten. Indessen macht auch dieses Werk trotz seiner Mängel einen bedeutenden Eindruck und bestätigt, was ein Fachgenosse Carpeaux', der oben genannte Guillaume, zu seiner Charakteristik geschrieben hat: »Wie bewegt auch die Personen Carpeaux' sind, ihre Struktur ist immer untadelhaft, das Ensemble exakt und die Einzelnheiten correkt. Der Natur gegenüber ging er mit einer mathematischen Sicherheit zu Werke. Seiner tiefen Kenntniss, wenn sie auch immer verborgen ist, hat es Carpeaux verdankt, Werke zu schaffen, welche mehr imponirt haben, als sie angenehm gewesen, und die durch ihre solide, unanfechtbare Grundlage für eine lange Dauer bestimmt sind.«

In den nächsten Jahren fand Carpeaux auch Gelegenheit, seiner Vaterstadt Valenciennes durch Ausführung zweier hervorragender Werke seine Dankbarkeit für die in den Zeiten der Noth gewährte Unterstützung abzutragen. Für den Giebel des Stadthauses schuf er eine lebhaft bewegte, nackte Frauengestalt, die Personifikation der Stadt, welche, an eine Kanone gelehnt, mit der Rechten das Schwert gegen äussere Feinde zückt. »Die Stadt Valenciennes, die Invasion zurückweisend,« ist der Gedanke, welcher dieser energievollen Schöpfung zu Grunde liegt. Das andere Werk war das Gipsmodell zu einer Statue Watteaus, eine höchst geistvoll durchgearbeitete Figur, deren feiner Kopf an die besten Portraitbüsten eines Houdon erinnert. In Bronze gegossen hat dieselbe vor-



läufig einen Platz im Hofe des Stadthauses gefunden, bis das von Hiolle in Angriff genommene Postament vollendet sein wird. Abgesehen von der Marmorstatue eines verwundeten Amor (1874), im Besitze seines treuesten Freundes, des Prinzen Stirbey, und der Gipsfigur einer Fischerin hat Carpeaux in den letzten Jahren seines Lebens nur Portraitbüsten ausgeführt, von denen wir diejenigen Gounods, Gérômes, Garniers und Alexander Dumas' hervorheben. Diese Büsten, theils in Bronze, theils in Marmor, sind durchweg Meisterwerke lebendigster, natürlichster Auffassung und reichster Lebensfülle, in welchen sich gewissermassen die höchste Leistungsfähigkeit unseres Jahrhunderts auf diesem Gebiete concentrirt. Man sollte meinen, dass die plastische Kunst der Wirklichkeit des Lebens und dem Weben des Geistes, welches alle Muskeln und Fibern des menschlichen Angesichts erfüllt, noch niemals so nahe gekommen ist wie hier. Insbesondere ist die Marmorbüste des jüngeren Dumas ein so vollkommenes Abbild dieser beweglichen, nervösen Natur, dass wir an die ausgezeichnetsten Portraitschöpfungen des florentinischen Quattrocento erinnern müssen, um einen Vergleich zu finden, und dass wir auch aus unserer Zeit nur ein Werk zu nennen vermögen, welches der Arbeit Carpeaux' an die Seite zu setzen ist, die Menzelbüste von dem Deutschen Reinhold Begas. Und gerade diese Werke, welche die höchste Anspannung aller geistigen Kräfte erfordern, hat Carpeaux unter den schwersten körperlichen Leiden ausgeführt. Ein frühzeitiges Siechthum warf ihn schon im Anfang der siebenziger Jahre auf das Krankenlager, von dem er sich nur zeitweilig erheben konnte. Er starb am 12. Oktober 1875 in Courbevoie bei Paris, und am 29. November bereitete ihm seine Vaterstadt Valenciennes ein feierliches Leichenbegängniss, wie es bis dahin nur Fürsten zu Theil geworden war.

Obwohl Carpeaux von grossem Einfluss auf die französische Bildhauerschule, insbesondere auf die Portraitplastik, gewesen ist, hat er doch nur wenige Schüler im engeren Sinne herangebildet, und von ihnen hat sich nur einer, Jules *Dalou* (geb. 1838), einen Namen gemacht. Als er elf Jahre alt war, begann er jene kleine Zeichenschule in der Rue de l'Ecole de médecine zu besuchen, an welcher Carpeaux unterrichtete. Dalou zeigte hier eine so ausgesprochene Begabung, dass Carpeaux seine Eltern überredete, ihn Bildhauer werden zu lassen, zu welchem Zwecke er ihn weiter in seinem Atelier unterrichtete. Vierzehn Jahre alt, trat er in die Ecole des beaux-arts und mit achtzehn Jahren in das Atelier Durets, dessen Kunstanschauung jedoch nicht mit der seinigen harmonirte. Wie Carrier-Belleuse und Carpeaux war er jetzt eine Zeit lang gezwungen, sein Brod durch Modelle für die Bronzewaarenindustrie zu



erwerben. Im Jahre 1862 stellte er zum ersten Male im Salon aus; aber erst im Jahre 1870 wurde ihm für die Statue einer Stickerin eine Medaille zu Theil. Während des Krieges trat er in die Nationalgarde ein und später soll er sich bei dem Aufstand der Commune derartig compromittirt haben, dass er es vorzog, sich durch die Flucht nach England allen unangenehmen Weiterungen zu entziehen. Hier schuf er eine Reihe von Terracottastatuetten, die Marmorgruppe einer Mutter, welche ihr Kind wiegt, und die lebensgrosse Terracottafigur einer bretonischen Bäuerin mit ihrem Kinde. Später durfte er wieder nach Paris zurückkehren und hier machte er sich im Salon von 1883 mit einem Schlage durch zwei grosse, figurenreiche Reliefs allgemein bekannt, welche ihm die Ehrenmedaille des Salons einbrachten. Zu dem einen war ihm der Auftrag von Seiten des Unterrichtsministeriums ertheilt worden, welches dasselbe zum Schmucke eines Raumes in der Deputirtenkammer bestimmt hat. Es stellt in zahlreichen Figuren, die theils fast ganz frei aus dem Grunde heraustreten, theils sich in feinem Fachrelief in den Hintergrund zurückziehen, jenen folgenschweren Moment in der Sitzung der Stände vom 23. Juni 1789 dar, als Mirabeau im Namen der Deputirten des dritten Standes dem Abgesandten des Königs, Marquis von Dreux-Brézé, erklärte: »Wir sind hier durch den Willen des Volkes und wir werden nur der Gewalt der Bajonette weichen.« Die erregte Szene ist mit grosser Lebendigkeit geschildert. Die Figuren, meist Portraits, sind fein charakterisirt, und nur der ausserordentlichen Wahrheit und Natürlichkeit der Darstellung ist es zu danken, dass die vielen Perrückenköpfe nicht monoton oder gar lächerlich wirken. Einen monumentalen Charakter besitzt das Relief jedoch nicht. Selbst das Zufällige und Nebensächliche, wie z. B. eine umgestürzte Bank, ist nicht verschmäht worden, um die Lebendigkeit der Wirkung zu unterstützen, das Dramatische und Leidenschaftliche des Moments zu veranschaulichen. Auch das andere Relief dient zur Verherrlichung der Republik, aber in allegorischer Form. Oben im Halbrund schweben in geschwisterlicher Umarmung die Personifikationen des Friedens und der Republik, und unten sieht man Gruppen von Männern, Frauen und Kindern, die sich über zertrümmerten Waffen und Kriegswerkzeugen ebenfalls umarmen. Das Ganze soll den allgemeinen Weltfrieden symbolisiren, welcher unfehlbar eintreten wird, sobald man die Republik zur Staatsform bei allen Völkern des Erdballs erklärt hat. So unklar wie dieser Gedanke ist die Composition. Belebte dort ein maassvoller Realismus die Figuren, so herrscht hier ein barocker Schwulst, eine Ueberfülle des Körperlichen, eine vollkommene Auflösung der plastischen Stilgesetze in malerische Elemente, wenngleich man auch



dieser Schöpfung nicht Schwung und Energie absprechen kann. An beiden Werken aber erkennt man deutlich, dass das Vorbild Carpeaux' doch sehr stark in dem Schüler nachwirkt, der nur mehr Sinn für das Zierliche und Gefällige hat.

Wir haben unter den Schülern Rudes zwei ausgezeichnete Thierbildner, Frémiet und Cain, erwähnt. Der letztere verdankt seine Stilbildung eigentlich weniger dem Einflusse Rudes als demjenigen Baryes. Antoine Louis *Barye* ist der Begründer der modernen Thierplastik nicht nur für Frankreich, sondern für die gesammte neuere Kunst*). Bis zum Erscheinen seiner ersten Werke, deren lange Reihe mit dem Jahre 1831 beginnt, hatten sich die Künstler in Frankreich damit begnügt, »classische Löwen mit Marmorperrücken« zu Stande zu bringen, welche mit der Natur nicht das geringste gemein hatten, und selbst ein Mann wie Thorwaldsen hatte den Luzerner Löwen 1819 vollendet, ohne bis dahin einen lebenden Löwen gesehen zu haben. Barye war der erste, welcher mit unermüdlichem Eifer in zoologischen Gärten und Menagerieen, auf Pferde- und Viehmärkten die Natur der wilden und zahmen Thiere studirte und ihre Bewegungen und Gewohnheiten in zahllosen Zeichnungen festhielt. Dabei blieb aber sein Eifer nicht stehen. Er versenkte sich ebenso tief in die Osteologie und Anatomie und trieb auch vergleichende Anatomie, indem er unablässig »den menschlichen Körper Stück für Stück mit demjenigen aller lebenden Wesen der Schöpfung verglich«. Seitdem er zum Professor der Zeichenlehre am naturhistorischen Museum ernannt worden war, »machte er unaufhörlich Zeichnungen, Modelle und Abgüsse nach Vierfüsslern, Vögeln und Reptilien, denen noch niemals die Ehre des Bronzegusses zu Theil geworden war, nach der Giraffe, dem Bären, dem Affen, dem Capdachs, der Genette, der Zibethkatze, der Pantherkatze, dem Kranich, dem Storch, dem Marabout, dem Papagei, dem Pelikan, dem Kormoran, dem Geier, dem Kaiman, der Riesenschlange, dem Krokodil und der Schildkröte. Er begnügte sich nicht, diese Thiere zu zeichnen und zu modelliren, sondern er zergliederte auch ihre Schönheit, er mass sie, nachdem ihnen die Haut abgezogen worden, und im Zustande der Skeletirung.«

Geboren am 24. September 1794 in Paris, war Barye von seinem Vater für das Handwerk bestimmt worden. Er trat zu einem Graveur in die Lehre, welcher auch gelegentlich Arbeiten für Goldschmiede

*) Gustave Planche, Portraits d'artistes, Paris 1853, II. p. 133—177. — Charles Blanc, Les artistes de mon temps, p. 379—403. — Th. Silvestre, Les artistes français, Paris 1878, p. 171—188.



lieferte, und lernte bei ihm das Graviren und Ciseliren. Nachdem er eine dreijährige Lehrzeit absolvirt, wurde er ausgehoben und diente bis zur Capitulation von Paris in der topographischen Abtheilung des Geniekorps, wo er Reliefkarten anfertigte. Als der Friede geschlossen war, nahm er wieder seine Thätigkeit als Ciseleur auf. Bald aber erwachte in ihm der künstlerische Drang, er wollte zeichnen und modelliren lernen und trat zu diesem Zwecke zunächst in das Atelier Bosios und später bei dem Maler Gros ein. Sein Streben ging damals darauf, sich zum Medailleur auszubilden. Er erlangte auch einen zweiten Preis; zum ersten kam er aber nicht. Einen tieferen Einfluss als Bosio gewann Gros auf ihn, dessen kühne, auf das Grosse gerichtete Auffassung einem Künstler sympathisch sein musste, welchen man treffend den »Géricault der Skulptur« genannt hat. In den Jahren 1823 bis 1828 widmete er sich wiederum der Industrie und verfertigte eine grosse Anzahl von Modellen für Juweliere. Er gravirte Edelsteine und ciselirte Schmucksachen, welche sich durch grosse Gewissenhaftigkeit und Sauberkeit in der technischen Behandlung auszeichneten, vesäumte aber daneben keine Gelegenheit, seine künstlerische Bildung zu vervollkommnen. Daneben richtete er sein Augenmerk hauptsächlich auf das Gussverfahren und lernte die Kunst, kleine und grosse Bronzen in einem Stück zu giessen. Im Salon von 1827 debütirte er endlich mit einigen Büsten, denen 1831 ein Martyrium des heiligen Sebastian, ein Tiger, der ein Krokodil zerreisst, und ein Bär folgten. In dem »geschmeidigen, knirschenden Tiger mit seinem abgeplatteten Schädel und den sinnlichen Lefzen, welcher unter seinen Zähnen die Schuppen und die Rückenwirbel des Reptils erkrachen lässt, so schreibt Charles Blanc, sah man zum ersten Mal, wie sich der Stil aus der Wahrheit selbst entwickelte, aus der gut beobachteten, kräftig nachempfundenen und stolz ausgedrückten Wahrheit. Er hat wirklich etwas Heroisches, der Charakter dieses Thieres, welches mit Eleganz grausam und in dem Blutbade wollüstig ist. Maler und Bildhauer zu gleicher Zeit, hatte Barye geglaubt, nicht nur die hauptsächlichsten Rauheiten, sondern auch die Färbung des Fells ausdrücken zu müssen, indem er durch Streifen die Zeichnung desselben ausdrückte.« Erst im Jahre 1848 wurde diese Gruppe vom Staate angekauft. Das nächste Werk, in welchem er die volle Kraft seines Talentes entfaltete, der 1833 ausgestellte, kolossale »Löwe, der eine Riesenschlange verzehrt«, wurde sofort angekauft und fand, in Bronzeguss ausgeführt, einen Platz im Tuileriengarten. »Dieser Löwe, erzählt Gustave Planche, rief einen allgemeinen Schrei des Staunens unter den Anhängern der akademischen Skulptur hervor. Bald machte das Staunen dem Zorne Platz; denn das



Publikum bestand darauf, Barye als einen ebenso kühnen als geschickten Künstler zu preisen, den Vorstellungen zum Trotz, welche die Professoren und alle diejenigen, die auf ihre Lehren schworen, dagegen erhoben ... In dieser Gruppe ist die Nachahmung der Natur bis zur äussersten Grenze getrieben. Es ist ein Wunder von Energie und Genauigkeit. Das Fleisch ist in meisterhafter Art behandelt, die Muskelbewegungen sind mit einer Klarheit ausgesprochen, die nichts zu wünschen übrig lässt, nur das Knochengerüste ist nicht mit genügender Deutlichkeit ausgedrückt. Es fehlt der Figur an grossen Massen.« Diesen Fehler hat Barye selbst eingesehen, indem er bei dem Seitenstücke dazu, dem »ruhenden Löwen«, welcher ihm 1848 aufgetragen wurde, hauptsächlich auf monumentale Massenwirkung ausging und dieselbe auch in so vollkommenem Grade erreichte, dass man den »ruhenden Löwen« als eine Meisterschöpfung in absolutem Sinne bezeichnen muss. Auch bei dem kolossalen Hochrelief des schreitenden Löwen am Piedestal der Julisäule hat Barye den Grundsatz befolgt, durch grosse Massen und breite Flächen zu wirken, ohne dass er jedoch dabei in decorative Flüchtigkeit verfiel.

Diese Werke und die Gruppen der Kraft und der Ordnung, des Friedens und des Krieges für zwei Louvrepavillons waren die einzigen monumentalen Aufträge, welche Barye von Seiten des Staates in der Vollkraft seines künstlerischen Vermögens erhielt. Als ihm später noch zwei Reiterstatuen übertragen wurden, näherte er sich bereits dem Greisenalter. Die Mehrzahl seiner Arbeiten sind kleine Bronzen, die zwar meist so grossartig gedacht sind, dass sie auch in kolossalem Maassstabe ausgeführt werden könnten, die aber niemals dazu gelangten. In diesen kleinen Gruppen, von denen wir den »Centauren und den Lapithen« (1851, ein Hauptwerk des Meisters), Theseus, den Minotaurus bekämpfend, den von zwei Windhunden erreichten Hirsch, den auf ein Pferd gesprungenen Löwen, den Bärenkampf, die todte Gazelle, den Jaguar, einen Hasen fressend, den Panther und die Gazelle als die bedeutendsten hervorheben, hat Barye eine dramatische Kraft von seltenem Umfange entfaltet. Durch die Behandlung des Gusses und der Ciselirung gleich ausgezeichnet, brachten ihm diese für die Vervielfältigung berechneten Bronzen auf der Weltausstellung von 1855 die grosse Ehrenmedaille und das Offizierkreuz des Ordens der Ehrenlegion ein. Barye war aber nicht bloss Thierbildner, sondern er beherrschte auch mit gleicher Sicherheit die menschliche Gestalt. Zeugniss dafür sind seine Reiterstatuen mittelalterlicher und moderner Helden und Herrscher, wie Karl VI. und VII., Gastons de Foix und des Generals Bonaparte, eine Statue der heiligen



Clotilde für die Madeleinekirche, eine Gruppe der drei Grazien und Roger und Angelika nach Ariostos rasendem Roland. Endlich war Barye auch ein hervorragender Landschaftsmaler, welcher sich an Theodor Rousseau und Troyon anschloss und, wie diese, seine Studien im Walde von Fontainebleau machte. Er starb am 27. Juni 1875, im Vollbesitz des Ehrentitels, welchen ihm Charles Blanc gibt, indem er ihn den »kenntnissreichsten und stolzesten der Thierbildner« nennt, »welche seit den Zeiten des Alterthums gelebt haben.« Nach seinem Tode wurde eine Reihe seiner Bronze- und Wachsmodelle vom Staate angekauft und dem Luxembourgmuseum übergeben.

Barye hat nur zwei hervorragende Schüler, Hippolyte *Moulin* (geb. 1832) und Louis *Navatel*, ausgebildet. Moulin hat sich jedoch nicht dem von Barye bevorzugten Fache der Thierbildnerei, sondern mehr der idealen Genreplastik und der Allegorie gewidmet, wobei er freilich die von seinem Meister erlernte Fertigkeit in der Behandlung der Bronze glücklich verwerthete. Das Museum in Havre besitzt eines seiner ersten Werke, die »römische Wohlthätigkeit«, die Luxembourggalerie den »Fund in Pompeji«, die mit ausserordentlicher Virtuosität behandelte Bronzefigur eines nackten Knaben, welcher eine Statuette mit seinem Spaten ausgegraben hat und jubelnd davonhüpft (1864). Waren in dieser Figur dem Naturalismus vielleicht zu starke Concessionen gemacht, so hielt sich Moulin in dem »Ganymed« und in dem »Geheimniss von oben« (1875), welches der jugendliche Merkur mit wichtiger Miene einer lachenden Satyrherme zuflüstert, ebenfalls in Bronze ausgeführt, mehr an den antiken Kanon, und zwar in der realistischen Auffassung, welche ihm Rude gegeben hat. Im Salon von 1872 stellte Moulin eine sonderbare Allegorie, Victoria-Mors, aus: die in ein Leichentuch gehüllte Siegesgöttin hält in der einen Hand den Kopf eines Todten, dessen Antlitz die Züge Napoleons I., des »grossen Menschenschlächters«, trägt, und in der anderen eine Sichel. Louis *Navatel*, genannt *Vidal*, der andere Schüler Baryes, der später auch bei Rouillard lernte, cultivirte dagegen ausschliesslich die Thierplastik. Er war ursprünglich Anatom und widmete sich erst der Bildhauerkunst, nachdem er das Unglück gehabt hatte, zu erblinden. Sein Tastsinn entwickelte sich, Dank seiner Energie, so ausserordentlich, dass seine meist in grossem Maassstabe ausgeführten Thiere, unter denen die Bronzefiguren eines Stieres, eines sterbenden Hirsches, eines sterbenden Pferdes (im Artilleriemuseum) die bedeutendsten sind, an Naturwahrheit mit Barye und Cain wetteifern können.

Pierre Louis *Rouillard* (1820—1881), ein Schüler Cortots, war ganz im Gegensatz zu Barye sein Leben lang mit Aufträgen der französischen

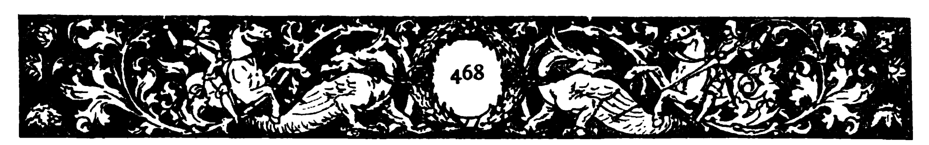


Regierung und fremder Souveräne derartig überhäuft, dass seine Thätigkeit, namentlich diejenige für decorative Zwecke, einen fabrikmässigen Charakter annahm. Er lieferte nicht nur eine Unzahl von Modellen zu Thierfiguren und -gruppen in Silber, Bronze, Gips und Wachs, sondern er führte auch umfangreiche Arbeiten für das Handelstribunal (Löwen), den Louvre (Giebelfeld mit Diana, von Nymphen und Thieren umgeben) und die kaiserliche Reitbahn in Paris, für den türkischen Sultan, für Arles und Mailand (Löwen auf der Markusbrücke) aus. Eine seiner letzten Arbeiten war das kolossale Ross von vergoldeter Bronze am Becken der Fontaine auf dem Trocaderohügel.

Von hervorragenden Vertretern der Thierplastik sind noch Pierre Jules *Mène* (1810—1879), welcher meist kleine Gruppen von Jagdreitern und jagdbaren Thieren mit feinster und lebendigster Chrakteristik für den Bronzeguss schuf (ein berittener Jäger mit einer Koppel Hunde im Luxembourg), Jules Isidore *Bonheur* (geb. 1827), ein Bruder Rosas, dessen Spezialität bewegte Kampfgruppen und elegante Sportsfiguren sind, und Henri Alfred *Jacquemart* (geb. 1824) zu nennen. Letzterer hat eine Anzahl trefflicher Reiterstatuen und das kolossale Rhinoceros für das Becken der Trocaderofontaine ausgeführt.

Schon zu wiederholten Malen ist im Laufe unserer Darstellung Francisque *Duret* (1804—1865) als ein Zeitgenosse und Nebenbuhler von Rude und Pradier und in seiner Eigenschaft als Lehrer genannt worden. Seit 1845 Mitglied des Instituts und Professor an der Ecole des Beaux-arts, war er eine gewichtige Autorität für alle jungen Bildhauer, welche sich um den römischen Preis bewerben wollten. Wenn auch seine eigene Produktion sich in ziemlich engen Grenzen hielt und er deshalb seinen Schülern nicht durch sein Beispiel nützen konnte, so wurde doch auf sein treffendes und wohlbegründetes Urtheil ein grosser Werth gelegt. »Die Skulptur, welche ihm als Ideal vorschwebte, war weder aufbrausend und leidenschaftlich, wie diejenige Davids, noch glühend, sinnlich und reich, wie diejenige Pradiers; es war eine liebenswürdige, feine und vor allem elegante Skulptur« *). Er war ein Schüler Bosios gewesen und hatte ohne Schwierigkeiten, wie es den regelmässig begabten Kunstjüngern meist zu geschehen pflegt, den römischen Preis mit einem Relief, die »Trauer Euanders an der Leiche seines Sohnes Pallas« darstellend, gewonnen. Im Jahre 1824 ging er nach Rom und schickte von dort den üblichen »Ausdruckskopf«, die Bosheit, und die Marmorstatue eines die Lyra erfindenden Merkur nach Paris, welche im Salon von 1831 zur

*) Charles Blanc, Les artistes de mon temps, p 145—174.



Ausstellung gelangte und dem jungen Künstler eine goldene Medaille einbrachte. »Der junge Sänger ist in dem Augenblick dargestellt, wo er mit seinen schlanken, mädchenhaften Fingern die ersten Töne der Lyra entlockt, welche er soeben erfunden hat, indem er die Hörner eines Widders an eine Schildkrötenschale fügte und die Saiten in der Klangfülle der Schale erzittern liess. Mit seinen aufgeweckten Augen und dem halbgeöffneten Munde scheint er erregt und ganz hingegeben dem Entzücken, welches ihm die Harmonie verursacht, deren Gott er sein wird. Sein leichter Körper haftet kaum an der Erde. Die Bewegung desselben ist mit Besonnenheit zum Contrast gebracht und die Hüfte des Standbeins rundet sich mit einer bewunderungswürdigen Geschmeidigkeit. Die ganze Statue ist von einer sehr vollendeten Modellirung, welche nur da aufhört, wo eine zu starke Betonung der Figur den jugendlichen Charakter nehmen würde.« Charles Blanc fügt seiner Beschreibung hinzu, dass noch »etwas Canova in der Statue Durets« steckt, und Gustave Planche erkannte, dass die Figur verschiedenen Mustern nachgearbeitet und im Ensemble obenein »von verzweifelter Kälte« wäre. Der König kaufte die Statue und liess sie im Palais Royal aufstellen, wo sie im Jahre 1848 beim Sturme des Palastes durch den Pöbel arg verstümmelt wurde. Indessen gelang es dem Künstler, sie zu restauriren. Einen noch grössern Erfolg als mit dem »Merkur« erzielte Duret im Salon von 1833 mit der für den Bronzeguss bestimmten Figur eines neapolitanischen Tarantellatänzers (im Louvre), welcher, auf den Zehen des linken Fusses stehend, den rechten Fuss fast bis zum Knie des andern Beines erhoben hat und mit beiden Händen die Kastagnetten schlägt. Der Kopf ist mit der üblichen Fischermütze bedeckt und der Körper nur mit einer kurzen, die Hüften umschliessenden Hose bekleidet. Im Grunde war es derselbe Typus, welchen der Künstler bereits im Merkur verwerthet hatte. Aber die Anmuth und Leichtigkeit der bis aufs höchste Maass getriebenen Bewegung, die sorgfältige, bis ins Kleinste vollendete Durchbildung des Körpers und die tadellose Eleganz der Silhouette brachten zusammen eine so bezaubernde Wirkung hervor, dass einige Kritiker den neapolitanischen Tänzer über den gleichzeitig ausgestellten Fischerknaben Rudes erhoben. Einem Künstler, welcher in erster Linie nach Bewegung und dem unmittelbaren Ausdruck des Lebens strebte, musste die Marmorarbeit weniger sympathisch sein als der Bronzeguss, der seine im Thonmodell mit grösster Feinheit ausgedrückten Intentionen bei weitem besser und deutlicher wiedergab. Deshalb sind auch seine Marmorstatuen, da er sich scheute, selbst die Hand anzulegen, minder vollendet als seine Bronzefiguren, obwohl auch jene sich



durch die Feinheit der Linien, die Lebhaftigkeit der Bewegung und den Reichthum des Ausdrucks auszeichnen.

Duret hat auf dem Gebiete der Genreplastik seinen neapolitanischen Tänzer nicht wieder erreicht, wie sehr er auch bemüht war, demselben ein Pendant zu geben. Am ehesten kann dafür noch die Bronzestatue des »neapolitanischen Improvisators« gelten, welche im Salon von 1836 erschien. Dieselbe befindet sich im Louvre, eine Wiederholung im städtischen Museum in Leipzig. Ein gleichfalls nur mit einer kurzen Hose bekleideter Winzer steht, das Haupt mit Weinlaub und Trauben bekränzt, mit gekreuzten Beinen an eine reich gefüllte Kufe gelehnt und singt bei leicht vorgebeugtem Oberkörper. Mit der Linken hält er die Guitarre gegen die Brust gedrückt, während die erhobene Rechte eben eine Saite hat erklingen lassen. Diese Figur kann sich jedoch, was die Feinheit der Ausführung und die Anmuth der Bewegung anlangt, nicht mit dem Tänzer messen, und Duret sah dies auch ein, weshalb er als Pendant zu letzterem die Figur einer Tänzerin modellirte, die jedoch niemals zur Vollendung kam. In demselben Salon stellte er die Bronzefigur des am Grabe Atalas kauernden Indianers Chactas nach Châteaubriands romantischer Erzählung aus, an welcher wiederum der glückliche Ausdruck der Empfindungen gerühmt wurde, die das Herz des Trauernden bewegen. Nach diesen Werken gelten die in Relief ausgeführten Siegesgöttinnen an der Decke der Salle des sept cheminées im Louvre, die beiden männlichen Karyatiden aus Bronze am Eingang der Kaisergruft im Invalidendom und die Marmorstatue der Schauspielerin Rachel in der Rolle der Phädra im Foyer des Théâtre Français, für welches er auch die Statuen der Tragödie und Komödie im Vestibül geschaffen hat, für seine bedeutendsten Arbeiten. Im Allgemeinen lag Durets Stärke nicht in der monumentalen Skulptur. Seiner kolossalen Bronzegruppe des den Drachen tödtenden Michael auf der Fontaine St. Michel an dem gleichnamigen Platze fehlt es an Wucht und Energie, welche seinem auf die höchste Eleganz gerichteten Wesen fern lagen. Von seinen übrigen Arbeiten sind noch die Figuren des sich der Welt enthüllenden Christus und des Erzengels Gabriel, die zu den besseren der Madeleinekirche gehören, eine Statue Châteaubriands und die Statuen Molières, Dunois und Richelieus für das historische Museum in Versailles zu nennen.

Einige Schüler Durets sind schon im Zusammenhange mit anderen Meistern, welche ihnen mehr zu geben vermochten, erwähnt worden. Ausser diesen sind besonders *Doublemard* und Eugène *Delaplanche* (geb. 1836) zu nennen. Der erstere hat sich vorzugsweise als Portraitbildner im realistischen Sinne bewährt, Marmor, Bronze und



Terracotta mit gleicher Virtuosität für Wahrheit und Leben handhabend, während sein Denkmal des Marschalls Moncey auf dem Place de Clichy in Paris unter jenem Unstern leidet, der alle französischen Denkmäler verfolgt, welche nicht reine Portraitstatuen sind. Der Marschall, welcher sich 1814 bei der Vertheidigung von Paris ausgezeichnet hat, steht hier mit gezogenem Säbel vor der Personifikation Frankreichs, welches, die Fahne in der Hand, den Höhe- und Mittelpunkt der Gruppe bildet, während hinten ein sterbender Soldat den Abschluss macht. Es ist ein in Erz übertragenes lebendes Bild, welches auf dem Theater seine Wirkung nicht verfehlen würde, dem aber der monumentale Charakter gänzlich abgeht. Enger als Doublemard hat sich Delaplanche an den Realismus angeschlossen, vor dessen Uebertreibungen ihn jedoch sein feiner Geschmack und ein reich entwickeltes Gefühl für sinnliche Grazie schützt. Nachdem er 1864 den römischen Preis erhalten, schickte er 1866 und 1868 von Rom aus zwei später in Bronze gegossene Statuen ein, einen auf einer Schildkröte reitenden Knaben und einen Schafhirten, welche vom Staate angekauft und dem Museum von Marseille überwiesen wurden. Die Marmorfigur einer »Eva nach dem Sündenfall« (1870, im Luxembourg) ist eine naturalistische Studie voll Kraft und Wahrheit, ein heroisches Weib, dessen mächtiger Gliederbau stark genug ist, um die Folgen zu tragen, welche ihr der erste Fehltritt auferlegen wird. In der Marmorstatue einer »heiligen Agnes« (1873) und der gleichfalls in Marmor ausgeführten »Liebesbotschaft« (1874, im Luxembourg), einem jungen, nackten Mädchen, zu welchem sich eine Taube herabgelassen hat, folgt Delaplanche wieder mehr den Lockungen weiblicher Anmuth, ohne seine realistische Bildung zu verleugnen. In seinem nächsten Werke, der Marmorgruppe der »mütterlichen Erziehung« (1875, auf dem Square de St. Clotilde in Paris aufgestellt), einer Frau aus dem Volke, welche ihr Töchterchen im Lesen unterrichtet, gab sich das Streben nach absoluter Naturwahrheit mit herber Formengebung kund. Während hier das Material eher das Gegentheil hätte veranlassen sollen, verband die versilberte Bronzestatue der »Musik«, eines jungen Mädchens mit herabgelassenem Gewande, welches die Geige spielt und dazu singt (1878), hinwiederum Weichheit und Geschmeidigkeit der Formen mit Grazie der Bewegung. Die Marmorausführung dieser Figur brachte ihm die Ehrenmedaille des Salons von 1878 ein. Als ein nach allen Richtungen ausgeglichenes Werk repräsentirt sich erst die sitzende Marmorfigur des Componisten Auber (1881), in welcher die feine Durchgeistigung des Kopfes, die Vornehmheit der Haltung und die realistische Durchführung der Details einander das Gleichgewicht halten. Von Duret hat



auch Charles Jean Marie *Degeorge* (geb. 1837) seine erste Unterweisung erhalten. Nebenher arbeitete er bei dem Maler Hippolyte Flandrin und bei Jouffroy und erlangte 1866 als Medailleur den römischen Preis. Später wendete er sich fast ausschliesslich der Portraitplastik zu, worin er sich die grossen Florentiner Portraitbildner des fünfzehnten Jahrhunderts, Donatello, Luca della Robbia und andere zu Mustern nahm. Mit welchem Eifer er sich in ihre charaktervolle Ausdrucksweise hineingelebt hat, zeigt am besten seine Büste des Bernardino Cenci im Luxembourg. Für das Denkmal Henri Regnaults in der Ecole des Beaux-arts führte er die Büste des frühverstorbenen Freundes aus, welcher zugleich mit ihm nach Rom gegangen war.

Wenn man Rude und David d'Angers als die geistigen Väter der modernen französischen Plastik bezeichnen muss, so sind Duret und Ramey der jüngere die Praktiker gewesen. Ersterer hat wenigstens durch seine Arbeiten das Element der Bewegung in der auf ihn folgenden Generation zu grösserer Entwicklung gebracht. Von dem Einfluss des andern bleibt nur noch die Thatsache übrig, dass sich eine Anzahl angesehener Bildhauer, wie Perraud, Jouffroy, Mathieu Moreau, Thomas, Bonassieux, Klagmann, Aizelin seine Schüler nennen oder genannt haben. Von Jules Etienne *Ramey* (1796—1852) befindet sich im Louvre eine Gruppe des Theseus mit dem Minotaurus, welche zwar grobkörnig behandelt, aber im Sinne des guten Rokoko doch von decorativer Wirkung ist, und diese mehr auf technisches Wissen als auf geistige Regsamkeit begründeten Vorzüge finden sich auch bei seinen Schülern wieder, wie sehr dieselben auch sonst auseinander gehen mögen. Von denen, die der älteren Generation angehören, sind Jouffroy und Perraud die bedeutendsten. Beide sind Vertreter des alten Classizismus, dessen Strenge sich nur selten zur Behandlung eines anmuthigen Genremotivs herablässt. François *Jouffroy* (1806—1882) ist seinerseits wieder als Haupt einer ausgedehnten Schule bedeutender denn als schaffender Künstler, obwohl es ihm wenigstens einmal gelungen ist, in dem »jungen, sein erstes Geheimniss der Venus anvertrauenden Mädchen« (1839, im Luxembourg) ein durch vornehme Formenbehandlung und durch schlichte, vollkommen naive Empfindung gleich ausgezeichnetes Werk zu schaffen. Die Mehrzahl seiner übrigen Werke, wie die Verfluchung des Kain (1838), Christus und die Apostel an der Façade der Kirche St. Augustin, die Personifikationen der Strafe und des Schutzes am Justizpalast und die Gruppe der lyrischen Poesie an der Façade der Neuen Oper, eine der vier Perrongruppen, athmen dieselbe akademische Kälte und dieselbe untadelhafte Correktheit der Ausführung, welche auch die Arbeiten von



Jean Joseph *Perraud* (1819—1877) charakterisiren, dem ebenfalls nur ein oder zwei glückliche Würfe gelungen sind. Seine Hauptwerke besitzt der Louvre: den Abschied eines Kriegers von seinen Eltern, die Nachahmung eines athenischen Grabreliefs (1850), die Kindheit des Bacchus (1857), welche ihm die Ehrenmedaille der Weltausstellung von 1867 einbrachte, und die Verzweiflung (1869), einen nackten Mann, welcher mit übergeschlagenen Beinen und gefalteten Händen am Meere sitzt und in trüber Hoffnungslosigkeit vor sich hinblickt. »Die Kindheit des Bacchus« — ein auf einem Baumstumpfe sitzender Satyr mit dem Bacchuskinde, welches an seinem Ohre zerrt und den Thyrsos schwingt, auf der linken Schulter, — möchte man eher für einen Abkömmling Duretschen Geistes halten, so sehr concentrirt sich alles auf den Reiz und den Contrast der Bewegung. Eine schöne Gruppe im gewöhnlichen Sinne des Wortes ist sie nicht, weil sich die Umrisslinien nicht zu voller Harmonie zusammenschliessen. Das rechte über das linke Knie geschlagene Bein und der rechte Arm des Fauns, welcher den Muthwillen des Knaben abzuwehren sucht, bilden störende, gebrochene Linien. Aber durch dieses Arrangement wird der Reiz der Bewegung erhöht. Schade nur, dass die Ausführung nicht in allen Theilen gleichmässig vollendet ist, weil sich Perraud offenbar vor allzu realistischen Neigungen gefürchtet hat. Auch hat man mit Recht getadelt, dass der Künstler, der sich sonst so streng an die Antike zu halten pflegte, dem Waldgotte einen ganz modernen Typus, »halb calabresischer Bauer, halb lächelnder Dämon«, gegeben hat. Der verzweifelnde Mann am Meeresufer ist so edel und empfindungsvoll gehalten, dass der frostige Hauch, welcher von der gleichzeitig entstandenen Gruppe des lyrischen Dramas am Perron der Neuen Oper (1869) ausströmt, doppelt befremdlich ist. Diese Gruppe beweist am deutlichsten, wie lange sich noch der theatermässig aufgeputzte Classicismus des ersten Kaiserreichs erhalten hat. Dass der letztere aber für Perraud maassgebend war, beweist auch der hl. Dionysius in der Vorhalle des Pantheon und die Gruppe des Tages in der Avenue de l'Observatoire, eine Studie nach antiken Vorbildern. Desselben Geistes Kind ist Jean *Bonnassieux* (geb. 1810), dem die Lehre Rameys erst durch die Vermittlung seines Schülers Dumont zu Theil geworden ist. Seine Thätigkeit ist eine sehr umfassende. Seit 1836, wo er mit einem den Giftbecher trinkenden Sokrates den römischen Preis davon trug, hat er bis in die neueste Zeit eine grosse Anzahl von mythologischen, allegorischen und religiösen Figuren und Reliefs, zum Theil für decorative Zwecke, geschaffen, unter denen sich jedoch nur zwei, der sich die Flügel beschneidende Amor (1842) und die Statue



des Nachdenkens (1855), einer allgemeinen Anerkennung zu erfreuen hatten. Was Bonnassieux sonst an decorativen und monumentalen Werken für Kirchen und öffentliche Plätze in Paris und in Provinzialstädten ausgeführt hat, bleibt an Bedeutsamkeit hinter seiner Lehrthätigkeit zurück, welche durch seine zahlreichen Aufträge ermöglicht worden ist. Auch muss bei ihm anerkannt werden, dass er zu den äusserst wenigen französischen Künstlern gehört, welche sich ein gerechtes Urtheil über die Leistungen der deutschen Plastik, namentlich der Rauchschen Schule, durch eigene Anschauung gebildet haben. Von seinen Schülern sind François *Truphème* (geb. 1820) und Jean André *Delorme* zu erwähnen, welche mit Vorliebe das anmuthige Genre in der Darstellung jugendlicher Gestalten cultiviren. Von dem ersteren besitzt die Luxembourggalerie ein junges Mädchen an der Quelle (1867), von dem letzteren den »ersten Versuch« (1863), einen nackten Hirtenjüngling, welcher seiner Flöte die ersten Töne entlockt. Ganz in derselben Richtung bewegt sich Eugène *Aizelin* (geb. 1821), ein Schüler von Ramey und Dumont, welcher die classische Formenstrenge seiner Schule durch den Einschuss moderner Empfindsamkeit gemildert hat. Dafür sprechen seine Psyche (1863) in der Luxembourggalerie, seine Idylle an der Façade der Neuen Oper, seine besiegte Amazone (1876), ganz besonders aber seine Mignon (1881) und sein Gretchen (1883). In Bezug auf die beiden letzteren Gestalten darf man freilich nicht an entsprechende Verkörperungen der Gestalten Goethes denken. Das echt französische Streben nach koketter Eleganz steht dem naiven Charakter dieser Schöpfungen hindernd im Wege. Gabriel Jules *Thomas* (geb. 1821), ein Schüler von Ramey und Dumont, also ebenfalls dieser Gruppe angehörig, ist einer von denjenigen Künstlern, welche den mangelnden Funken des Genius durch ausserordentliche Gewissenhaftigkeit der Durchführung, durch geläuterten Geschmack und feines Maasshalten zu ersetzen suchen und auch auf diesem Wege den Schein unmittelbaren Lebens zu erreichen wissen. Es ist nur in der Ordnung, dass diese Vorzüge, zumal wenn sie mit Bescheidenheit gepaart sind, ihre Würdigung finden, und dass man Thomas zum Mitglied des Instituts gewählt und zum Professor der Skulptur an der Ecole des Beaux-arts ernannt hat. In seinen Portraitstatuen des Virgil (1861, im Luxembourg), der Schauspielerin Mlle. Mars in der Rolle der Célimène aus Molières Misanthrop (1865, im Vestibül des Théâtre français) und besonders des betenden Bischofs Landriot für die Kathedrale von La Rochelle, welche ihm die Ehrenmedaille des Salons von 1880 einbrachte, paart sich die Kunst feinster und geistvollster Individualisirung mit stilvoller Auffassung, die sich in der majestätischen Anord-



nung der Gewandfalten des zuletzt genannten Werkes sogar zu monumentaler Würde erhebt. In seinen religiösen Schöpfungen, wie der Steinigung des hl. Stephanus im Giebelfeld der Kirche St. Etienne du Mont (1864) und einem in Bronze ausgeführten Christus am Kreuz (1876), spricht sich eine tiefere Empfindung aus, als wir sie bei allen seinen classicistischen Collegen finden. Mathurin *Moreau* (geb. 1824), ebenfalls ein Schüler von Ramey und Dumont, ist besonders gewandt in der Bildung von Mädchen- und Frauengestalten, wobei er von der classicistischen Auffassung seiner Lehrmeister allmälig zu einem gemässigten Naturalismus überging, welchen der veränderte Zeitgeschmack immer dringender verlangte. In der »Elegie« (1848), der »Blumenfee« (1853), der »Spinnerin« (1861, im Luxembourg) walten noch antike Reminiscenzen vor. In der anmuthigen Studiosa, einem lesenden Mädchen (1865), macht sich dagegen schon die moderne Empfindung zum Vortheil der Composition wie der Detaillirung geltend. In der Gruppe des »Schlafs«, einer nackten Frau mit einem Kinde, dem »Frühling« (1876) und der »Badenden« hat sich die realistische Behandlung bereits zu einer Virtuosität entwickelt, welche nichts mehr von der Herkunft des Künstlers aus classischen Gefilden merken lässt.

Von 1863 bis zu seinem Tode war Jouffroy als Vorsteher des Ateliers für Skulptur an der Ecole des Beaux-arts thätig und bildete naturgemäss in dieser offiziellen Stellung eine grosse Anzahl von Schülern heran, die bei dem Charakter ihres Lehrers kein uniformes Kennzeichen haben, die vielmehr in ihren Bestrebungen noch weiter auseinander gehen, als die Schüler Rameys. Wir finden unter ihnen Vertreter des streng antikisirenden Stils und Naturalisten von durchaus malerischer Haltung und brauchen zum Beleg dafür nur die Namen Barrias, Mercié, Hiolle, Falguière und Saint-Marceaux zu nennen. Diese fünf Künstler repräsentiren mit Dubois, Chapu und einigen Schülern Guillaumes die Blüthe und den Stolz der französischen Plastik der Gegenwart.

Gerade der älteste der Schüler Jouffroys, Alexandre *Falguière* (geb. 1831) hat sich am frühesten zu entschieden realistischen Tendenzen bekannt. Nachdem er 1859 den römischen Preis erlangt und den vorschriftsmässigen Aufenthalt in Rom beendigt hatte, debütirte er im Salon von 1864 mit dem »Sieger im Hahnenkampf«, der Bronzefigur eines nackten Knaben, welcher mit seinem siegreichen Hahne und der Palme jubelnd nach Hause eilt. Dieses von Lebendigkeit überquellende Werk, damals ein kühnes Unternehmen, erhob ihn mit einem Schlage in die Reihe der ersten Künstler, und er wusste seinen Ruhm so gut zu behaupten, dass ihm schon 1868 für die liegende Figur des von den Steinwürfen der



Heiden niedergestreckten, christlichen Märtyrers Tarcisius die Ehrenmedaille des Salons zu Theil wurde. Energie und Concentration des Ausdrucks und Lebhaftigkeit der Bewegung waren fortan die beiden Hauptfaktoren, welche seine künstlerische Entwicklung bestimmten. Bald trat der eine, bald der andere in den Vordergrund: jener in der Figur des Dramas für die Neue Oper (1869), dieser in der »ägyptischen Tänzerin« (1873). In der sitzenden Figur Corneilles (1872) für das Théâtre français wusste er den Charakter des Tragödiendichters besser zu erfassen, als den des geistreichen Weltmannes Lamartine in der für seinen Geburtsort Mâcon bestimmten Statue (1878). Wer einmal die Bahn des Naturalismus eingeschlagen hatte, konnte sich auf die Dauer dem Einflusse Carpeaux' nicht entziehen. Derselbe documentirte sich denn auch bei Falguière bald in seinen Büsten, welche er mit gleicher Kühnheit concipirte und mit einer gleich üppigen Lebendigkeit erfüllte, wie der Meister von Valenciennes. Noch deutlicher zeigt sich dieser Einfluss in der völlig nackten Figur einer Diana (1882), welche soeben ihren Pfeil abgeschnellt hat und mit stolzem, siegesgewissem Blick dem Fluge desselben folgt. Die Bewegung ist energisch, edel, heroisch, aber die Nacktheit der Figur ist völlig unmotivirt, um so mehr, als der Naturalist kein Bedenken getragen hat, ein interessantes Modell mit allen Finessen seiner reich ausgebildeten Technik getreulich wiederzugeben. Die Bronzegruppe eines auf den Tod ermüdeten Mobilgardisten, der von einer Frau in schweizerischer Tracht tröstend aufgerichtet wird, ein Geschenk der Stadt Toulouse an die Schweiz zum Dank für die Aufnahme der französischen Südarmee im Januar 1871, trägt ebenfalls einen rein malerischen Charakter, der aber hier noch nicht so sehr die Gesammtwirkung beeinträchtigt, wie bei dem Modell der zur Krönung des Arc de triomphe de l'étoile bestimmten Figur der Republik auf einem von vier Pferden gezogenen, von zwei Siegesgöttinnen gelenkten und von mehreren Gruppen umgebenen Triumphwagen. Dieses viel zu sehr überladene Werk entbehrt vollständig des monumentalen Charakters. Hier liegen die Grenzen der vielseitigen Begabung Falguières, der seit 1873 auch als Maler mit steigendem Erfolge thätig ist. Als solcher ist er natürlich ebenso sehr Naturalist wie als Bildhauer. Er stellt mit Vorliebe nackte Figuren dar (die Ringer, Kain und Abel, Susanne), kehrt aber dabei nicht den Bildhauer heraus, sondern lässt dem Colorismus das erste Wort. In der Art, wie er die Umrisse durch hineinfliessende Schatten geschmeidig und schummerig macht, erinnert er an Henner.

Falguières scharf ausgeprägte Persönlichkeit hat bereits eine Anzahl jüngerer Kräfte herangezogen, welche bei Vertretern des Classicismus



begonnen hatten und zu guter Letzt noch einen Trunk aus dem Becher des Naturalismus schlürfen wollten. Zu ihnen gehören der bereits unter den Schülern Guillaumes genannte Idrac, Lemaire und Mercié. Hektor *Lemaire*, der von Dumont zu Falguière kam, stellte schon seit dem Beginn der siebenziger Jahre aus, erzielte aber erst 1878 mit einer Gruppe »Simson und Delila« den ersten grösseren Erfolg. Die Wahl dieses Stoffes charakterisirt seine Richtung, seine Neigung für das Weibliche und Weibische, die noch stärker 1879 in der »Mutterliebe« zu Tage trat, einer nackten, auf ein Lager gestreckten Frau von breiten, üppigen Formen, welche ihr Kind liebkost. Dass es ihm dabei nicht an ausreichender Schärfe der Charakteristik gebricht, beweist die Gruppe zweier auf eine Art Brüstung gestellter Halbfiguren unter dem Titel »der Philosoph und der Halbwisser«, deren Köpfe mit solcher Feinheit durchgebildet sind, dass man an dem Künstler ein durchdringendes Verständniss für geistige Arbeit rühmen muss. Wie derselbe Bildhauer dazu gelangen konnte, eine so frostige Allegorie zu schaffen, wie den »Genius der Unsterblichkeit« (Salon von 1883), welcher einen Dichter aus den Armen von Frau und Kind gen Himmel trägt, erklärt sich nur aus dem Erbfehler der französischen Künstler, welche ein hohles, theatralisches Pathos für das beste Ausdrucksmittel erhabener Gedanken halten. Einen erneuten Anstoss zu diesen überaus zahlreichen, in der Luft schwebenden, den Gesetzen dêr Plastik widersprechenden Gruppen hat Antoine *Mercié* (geb. 1845), ein Schüler von Jouffroy und Falguière, mit seinem hochgepriesenen Werke Gloria victis! (1874, in Bronze gegossen, auf dem Square Montholon in Paris) gegeben. Der Tod Henri Regnaults brachte Mercié auf den Gedanken, die Ueberlebenden und von der Niederlage Gebeugten durch die Verherrlichung der Besiegten zu trösten, denen ihr Ruhm nicht vorenthalten werden könnte, auch wenn sie selbst die Palme nicht erlangt hätten. Es ist begreiflich, dass die Ausführung dieses Gedankens einen begeisterten Jubel wachrief und dass dem jungen Künstler, der schon mit seinem Erstlingswerke, einem bronzenen David (1872, im Luxembourg) eine Medaille erster Klasse erhalten hatte, die Ehrenmedaille des Salons zugesprochen wurde. Während der David, welcher mit anmuthig leichter Bewegung den rechten Fuss auf das abgeschlagene Haupt Goliaths setzt und mit der Linken das Schwert in die Scheide stösst, ganz unter dem Einfluss der italienischen Frührenaissance, sogar eng im Anschlusse an Donatello, geschaffen war, zeigte die Gruppe in ihrer ganzen Auffassung und Behandlung einen so spezifisch französischen Charakter, dass auch dieser Faktor sehr wesentlich zu ihrem grossen Erfolge mitwirkte. Ein schlankes, jungfräuliches



Weib, die Brust gepanzert und den Körper von einer langen Tunika umwallt, erhebt sich mit ausgebreiteten Schwingen zum Fluge gen Himmel. Noch einmal ihr Haupt mit drohendem Blick gegen den Feind richtend, umschliesst die Göttin mit beiden Armen den nackten Leib eines jungen, sterbenden Kriegers, welcher den Oberkörper und den rechten Arm mit dem Schwerte um ihren Nacken legt, während der linke Arm weit ausgestreckt nach oben weist. An der weiblichen Figur wäre, abgesehen von der schwülstigen, unruhigen Gewandung, die sich noch am ehesten in der Vorderansicht ertragen lässt, nichts zu tadeln: der Gesichtsausdruck ist einfach und edel, wenngleich, wie der ganze Kopf, völlig modern gedacht. Durch den aufgehobenen Arm des Kriegers aber wird nicht nur die Harmonie der Gruppe zerrissen, sondern es kommt auch jener pathetische oder melodramatische Zug hinein, ohne welchen die monumentale Plastik der Franzosen nicht bestehen kann. Schon Lübke hat in seiner »Geschichte der Plastik« (II. S. 942) mit vollem Grund auf diese Eigenthümlichkeit der Franzosen hingewiesen, indem er bemerkt, dass es ihnen »doch auffallend schwer, wenn nicht unmöglich zu werden scheint, ein echtes historisch-monumentales Bildwerk zu schaffen«. Er fragt dann weiter, ohne eine Antwort zu geben: »Liegt es daran, dass sie so ungern Maass halten und gar zu leicht in das Extreme gerathen? Oder dass es ihnen nicht gegeben ist, die stille Grösse eines bedeutenden Charakters zu würdigen und stets eine bestechende, blendende, fortreissende Aeusserung, sei sie selbst theatralisch und übertrieben, zum Gradmesser der Schätzung machen? Oder sind die Ursachen noch tiefer zu suchen, in der Richtung ihres gesammten politischen Lebens, das dem freien Individuum geraume Zeit keine Bahn der Wirksamkeit mehr gestattete, sondern alle unterschiedslos dem gleichen Zwangsgesetze unterwarf?« Unsere Darstellung hat genug Beweismaterial geliefert, welches uns erlaubt, alle drei Fragen zu bejahen. Alle diese Ursachen haben zusammengewirkt, und am stärksten vielleicht die dritte. Die Unwahrheit, die Unsicherheit des politischen, die nervöse Hast des öffentlichen Lebens haben auch der Plastik, welche doch in erster Linie die Kunst der Wahrheit und der Ruhe sein muss, den gesunden Boden entzogen und auch sie der Herrschaft des falschen Scheins, dem krankhaften Streben nach Sensation erregenden Wagnissen unterthänig gemacht.

Von jener Gruppe führte Merciés Weg immer schneller zum malerischen Naturalismus und schliesslich bis zur Maasslosigkeit. Sein kolossales Hochrelief mit fast freigearbeiteten Figuren für ein Giebelfeld des Louvre an der Seineseite, der Genius der Künste (1877), überschreitet



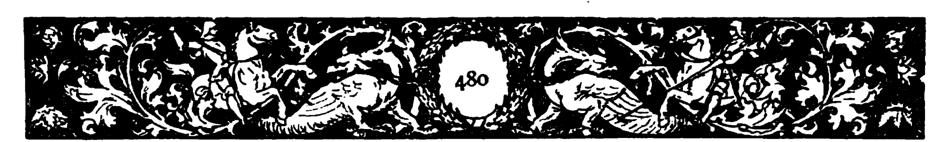
selbst die weiten Grenzen, welche einem Werke der decorativen Plastik gezogen sind. Mit ausgespreizten Beinen, in der Rechten eine Fackel, die linke Hand gerade in die Luft nach oben streckend, sitzt ein nackter Jüngling auf dem Flügel eines sich bäumenden Pegasus, welchen eine Muse führt, deren langes Gewand in hundert wirren, knitterigen Falten gebrochen ist. Das Gesetz der Ruhe ist völlig abgeschafft. Was die Malerei vermag, kann auch die Plastik, und so schwebt bei dem Grabmal des Historikers Michelet aus dem Rahmen, welcher den Hintergrund des Sarkophags mit dem halbbekleideten, liegenden »Leichenportrait« — man muss hier diesen Ausdruck gebrauchen — bildet, der Genius der Geschichte heraus, um den Ausspruch des Verstorbenen zu versinnlichen: »die Geschichte ist eine Auferweckung.« Die Frau, mit der erhobenen Rechten aufwärts deutend, ist in lange Gewänder gehüllt, die sich weit auseinander bauschen und hinter ihrem Rücken eine Art Gloriole bilden. Gleichwohl ist, wie bei der Ruhmesgöttin, der edle Schwung der Körperlinien zu bewundern. Bis zur ungestümsten Leidenschaftlichkeit und Wildheit ist dieser Schwung in der Gruppe »Quand même!« (1882) gesteigert, welche zur Erinnerung an die Vertheidigung von Belfort und zu Ehren von Thiers und Oberst Denfert in dieser Stadt aufgestellt worden ist. Ein Mobilgardist bricht, von einer feindlichen Kugel getroffen, zusammen. Den Sinkenden unterstützt mit der Rechten ein heroisches Weib, eine Elsässerin, und mit der Linken ergreift sie das jenem entfallene Gewehr, um, den hasssprühenden Blick gegen den Feind gerichtet, den Kampf bis aufs Aeusserste wieder aufzunehmen. Solche Werke, die nicht bloss die nationalen Leidenschaften entflammen, sondern zugleich lindernden Balsam in die offene Wunde des nationalen Stolzes träufeln, werden natürlich mit lebhafter Begeisterung aufgenommen.

Nicht minder schnell als Mercié hat ein anderer Schüler Jouffroys, René de *Saint-Marceaux* (geb. 1845), die höchste Auszeichnung erlangt. Nachdem er mit der Marmorfigur eines »Dante als Jüngling« (1869, im Luxembourg) debütirt hatte, beschäftigte er sich ein Jahrzehnt lang ausschliesslich mit Portraitplastik, bis im Salon von 1879 dasjenige Werk erschien, welches ihm die Ehrenmedaille einbrachte, der »das Geheimniss des Grabes bewachende Genius« (im Luxembourg). Auf einem Postamente sitzt ein junger Mann, von dessen bekränztem Haupte ein Mantel herabwallt, der nach vorn über den linken Oberschenkel gezogen ist, und umgibt schützend mit beiden Armen eine Todtenurne. Die mächtigen Körperformen erinnern an Michelangelo, und diese Reminiscenz erklärt auch die gesuchte oder zum mindesten gewagte Position des Genius, dessen weit auseinander gespreizte Beine an diesem Orte recht



unziemlich sind. Die naturalistische Durchführung des Werkes bildet jedoch seinen unbestreitbaren Vorzug, um so mehr, als sie nicht die grossartige, fast monumentale Wirkung der Figur beeinträchtigt. Man kann sich keinen schärferen Contrast denken, als denjenigen, welchen die nächste Arbeit des Künstlers bildete, einen schlanken Harlekin mit übereinander geschlagenen Armen, breitbeinig dastehend und durch die Maske lächelnd. Hier zeigt der Naturalismus, was er leisten kann, so lange er durch einen vornehmen Geschmack und ein feines Maasshalten beherrscht wird. — Ernest Eugène *Hiolle* (geb. 1834), ein Landsmann Carpeaux', hat sich noch weiter als Merciè von der akademischen Kühle seines Lehrers Jouffroy entfernt. Das zeigte sich schon in den ersten beiden Werken, mit denen er grössere Erfolge erzielt hat, in dem über die Quelle gebeugten »Narciss« (1869) und dem auf dem Delphine sitzenden »Arion« (1870, beide im Luxembourg), der ihm die Ehrenmedaille des Salons einbrachte, mehr noch aber in seinen seitdem ausgeführten zahlreichen Büsten, in welchen der Künstler, gleich Carpeaux, nach dem reichsten Ausdruck des Lebens, nach der Wiedergabe momentaner Stimmungen strebt.

Keiner von den Schülern Jouffroys ist dem Meister so nahe geblieben, wie Ernest Louis *Barrias* (geb. 1841), in dessen Werken die traditionelle Herrschaft der Antike, wie sie sich am strengsten in Chaudet verkörpert, noch einmal zum Durchbruch kommt, wenngleich auch dieser Künstler es nicht vermeiden kann, in seinen Portraitstatuen dem Realismus umfangreiche Concessionen zu machen. In seinem »jungen Mädchen aus Megara« (1870, im Luxembourg) trat der Einfluss der Antike noch nicht so entschieden zu Tage, wie in der später im Tuileriengarten aufgestellten Gruppe »der Schwur des Spartakus« (1872), welche, offenbar unter dem Eindruck der Unglücksfälle von 1870 und 1871 entstanden, mit einer Medaille erster Classe ausgezeichnet wurde. Der Einfluss des Classicismus zeigt sich nicht so sehr in der Durchbildung der beiden Körper, an welchen keine summarische oder stilisirende Behandlung zu entdecken ist, als in der wohlabgewogenen Anordnung der Glieder und in dem kühlen Hauche, welcher trotz des leidenschaftlichen Motivs das Ganze gleichsam krystallisirt. Der an einen Baumstamm gebundene und angenagelte Vater ist dem Tode nahe. Schon hängt sein Körper schlaff auf die eine Seite herab, und die Finger seiner Linken, welche der Sohn zu umschliessen sucht, lösen sich starr auseinander. Nur sein Kopf ruht noch auf dem lockigen Haar des vor ihm stehenden Jünglings, welcher mit der Rechten den Griff eines Messers umspannt hält. Sein Schmerz ist längst einer stummen Apathie gewichen und sein stierer



Blick instinktiv auf das Messer gerichtet, als ob er von diesem das Heil für die Zukunft erwartete. Die unanfechtbare Richtigkeit der technischen Ausführung muss auch hier, wie bei vielen andern Werken der französichen Plastik, für den Mangel an Wärme der Empfindung entschädigen. Die blosse Virtuosität kann diesen Mangel aber niemals ersetzen, wo es sich, wie bei dem zweiten hervorragenden Werke des Künstlers, »dem ersten Begräbniss« (1878, in Marmor ausgeführt 1883), um die Darstellung des ersten Elternschmerzes, verstärkt durch den Schmerz über das erste Verbrechen, handelt. Adam, ein robuster Riese, der einem antiken Gladiator gleicht, trägt in seinen Armen als schwere, herabzwingende Last den Leichnam Abels, während die ihm zur Seite schreitende Eva sich über den Körper beugt und einen Kuss auf das Haupt des Erschlagenen drückt. Wenn dieser Gruppe 1878 die Ehrenmedaille des Salons zu Theil wurde, so haben, wie immer, wo die Beurtheilung von Kunstwerken ausschliesslich Künstlern überlassen ist, die grossen formalen Vorzüge der Gruppe den Ausschlag gegeben. Mit so hässlich auseinander gebreiteten Beinen hängt allerdings ein Leichnam in den Armen seines Trägers, und dieser empfindet wirklich unter der schweren Last den Missmuth, welcher sich in dem Angesichte Adams ausprägt. Aber dieser grobe Materialismus steht mit dem idealistischen Motiv der Gruppe in vollem Widerspruch, der nur wenig durch die Trauer Evas gemildert wird, deren mütterlicher Charakter im Gegensatze zur Körperbildung Abels in keinem Zuge angedeutet ist. In den Statuen des Thonbildners Bernard Palissy (1880) und des kleinen, die Geige stimmenden Mozart (1883) ist Barrias bei weitem glücklicher gewesen. Seine classischen Neigungen sind nicht aus seinem Wesen herausgewachsen, sondern Produkte seiner Erziehung. Auch er ist ein Realist, welcher sich an das unmittelbare Leben halten muss, wobei er sich freilich vor jedem dramatischen Accente zu hüten hat.

Kühle Reflexion im Verein mit souveräner Beherrschung aller künstlerischen Ausdrucksformen ist auch das Kennzeichen der Begabung von Paul *Dubois* (geb. 1829), der sich erst nach beendigten Rechtsstudien der Kunst widmete und zwei Jahre lang bei dem wenig bekannten Bildhauer Toussaint thätig war, ohne ein regelmässiges Studium an der Ecole des Beaux-arts durchzumachen, deren Direktor er 1878 nach Guillaume geworden ist. Er ging zu seiner weiteren Ausbildung nach Italien und wurde hier durch die Bildwerke der italienischen Frührenaissance so mächtig angezogen, dass die Unregelmässigkeit seiner künstlerischen Erziehung durch das Studium eines Donatello, Luca della Robbia, Verrocchio, Mino da Fiesole und der gleichstrebenden Maler des Quattro-



cento völlig ausgeglichen wurde. Die plastischen Schöpfungen der florentinischen Frührenaissance sind die ersten und zwar sogleich meisterhaft gelungenen Versuche, die antike Formensprache von dem Geiste des modernen Individualismus durchdringen zu lassen. Was konnte der junge Dubois also besseres thun, als sich dem Studium dieser Werke hinzugeben, welche ihn sofort ein gutes Stück Weges weiter brachten, als die Antike selbst? In dem ersten Erzeugniss dieser Studien, dem kleinen Johannes (1861, Bronzeausführung von 1864 im Luxembourg), gab er sich noch ganz dem Naturalismus der Florentiner hin. Aber schon in seinem zweitnächsten Werke, dem »florentinischen Sänger aus dem fünfzehnten Jahrhundert« (1865, in versilberter Bronze im Luxembourg) milderte er die florentinische Herbheit und erfüllte die schlanke Figur des die Laute spielenden und dazu singenden Jünglings mit einem Zug von vornehmer Anmuth. Das ist das moderne Element, welches Dubois mit dem alten, gesunden Stoffe verschmolz. Der halbentwickelte Knaben- und Jünglingskörper hatte seit Rude häufig die französischen Künstler gereizt, an diesen spröden Formen den Umfang ihres technischen Vermögens zu erproben. Keinem ist dieses Problem in solchem Maasse geglückt, wie Dubois, und nach ihm ist auch nur Mercié, dessen jugendlichen David wir bereits besprochen haben, als ebenbürtig zu nennen. Dubois hatte freilich den Vortheil, dass er die noch nicht zur vollen Geschmeidigkeit entfalteten Formen des jugendlichen Körpers unter einer, wenn auch noch so eng anliegenden Tracht verbergen und somit manches Harte und Eckige vermeiden konnte. So ist die Gestalt von einem seltenen Ebenmaass der Form, und die Linien des Umrisses schliessen sich zu einer vollendeten Harmonie zusammen. Zwischen den kleinen Johannes und den florentinischen Sänger, welcher dem Künstler die Ehrenmedaille des Salons von 1865 erwarb, fällt das Gipsmodell eines erst 1874 in Marmor ausgeführten »Narcissus« (im Luxembourg). Diese nackte Jünglingsfigur, welche, im Begriff, das Gewand fallen zu lassen, das Spiegelbild ihrer tadellosen Schönheit in der Quelle erblickt ist nicht bloss den Motiven, sondern auch der Ausdrucksweise nach aus dem Kreise der Antike entlehnt. Wie anmuthig und fein durchgebildet der Körper aber auch ist, so bezeichnet dieses Werk gewissermaassen einen Schritt vom Wege, welchen Dubois mit so grosser Entschlossenheit betreten hatte. Er fand sich auch bald wieder auf denselben zurück und hat ihn bis zum heutigen Tage weiter verfolgt. Die »Madonna mit dem Kinde« (1867), die in Gemeinschaft mit Vatinelle ausgeführte Statue des »Gesanges« für die Façade der Neuen Oper (1869), die zum Leben erwachende »Eva« (1873) und die Gruppen und Statuen für das Grab-



mal des Generals Lamoricière bezeichnen die einzelnen Etappen dieses ruhmvollen Weges. Das Ideal des Künstlers ist die Harmonie und die Schönheit in der Ruhe. Das lebhaft Bewegte liegt ausserhalb der Grenzen seiner Begabung, und in weiser Erkenntniss derselben lässt er sich an dem genügen, was er mit Sicherheit beherrschen kann. In der Gestalt der Eva, welche in schamvoller Regung die langen Haare über den Busen zieht, gipfeln alle Vorzüge seiner Kunst: der höchste Formenreiz, welcher menschlicher Schaffenskraft erreichbar zu sein scheint, Zartheit der Empfindung und jene vollkommene Unbefangenheit, jene Objektivität, welche allein die allzu ungestümen Regungen des Naturalismus zu mildern versteht.

Dass übrigens die Bronze das geläufigste Ausdrucksmittel dieses Künstlers ist, beweisen sowohl seine Porträtbüsten, von denen wir diejenige Paul Baudrys erwähnen wollen, ein Beispiel vornehmer Ruhe bei vollster Lebenswahrheit, als seine Figuren für das genannte Grabdenkmal. Freunde und Verehrer des wegen seiner ultramontanen Neigungen und seines vergeblichen Kampfes für die päpstliche Sache bekannten Generals hatten sich zusammengethan, um dem Verstorbenen in der Kathedrale zu Nantes ein prachtvolles Monument zu errichten, welches nach siebenjähriger Arbeit 1879 vollendet wurde. Nach dem Entwurfe des Architekten Boitte erhebt sich über dem Sarkophage mit der liegenden, bis zum Halse in das Leichentuch gehüllten Marmorfigur des Todten ein von acht Säulen und vier doppelten Eckpilastern getragener Baldachin. Die Flächen der Pilaster, der Fries unter dem krönenden Gesims und die Seitenflächen der den Sarkophag umschliessenden, als Postament für Säulen und Pilaster dienenden Umfriedigung sind mit einem schwungvoll erfundenen Ornament, mit Medaillons und Einzelfiguren in Relief decorirt. Der Schwerpunkt des plastischen Schmucks liegt aber in den vier Bronzefiguren, welche, an den vier Ecken der äusseren Umwallung sitzend, gleichsam die Hüter des Grabes bilden und den kriegerischen Muth und das Nachdenken durch die Figuren eines gepanzerten Kriegers und eines sinnenden Greises, den Glauben und die christliche Liebe durch die Gestalten einer die gefalteten Hände zum Himmel erhebenden Jungfrau und einer Mutter, welche zwei Kinder an ihre Brust drückt, symbolisiren. Der kriegerische Muth und die christliche Liebe wurden im Salon von 1876 ausgestellt und brachten dem Künstler — ein seltener Fall — zum zweiten Male die Ehrenmedaille ein. Die »christliche Liebe« ist durch verkleinerte Bronzekopieen, welche Barbédienne ausgeführt hat, sehr populär geworden, und in der That hat hier das edelste der menschlichen Gefühle, die Mutterliebe, eine Ver-



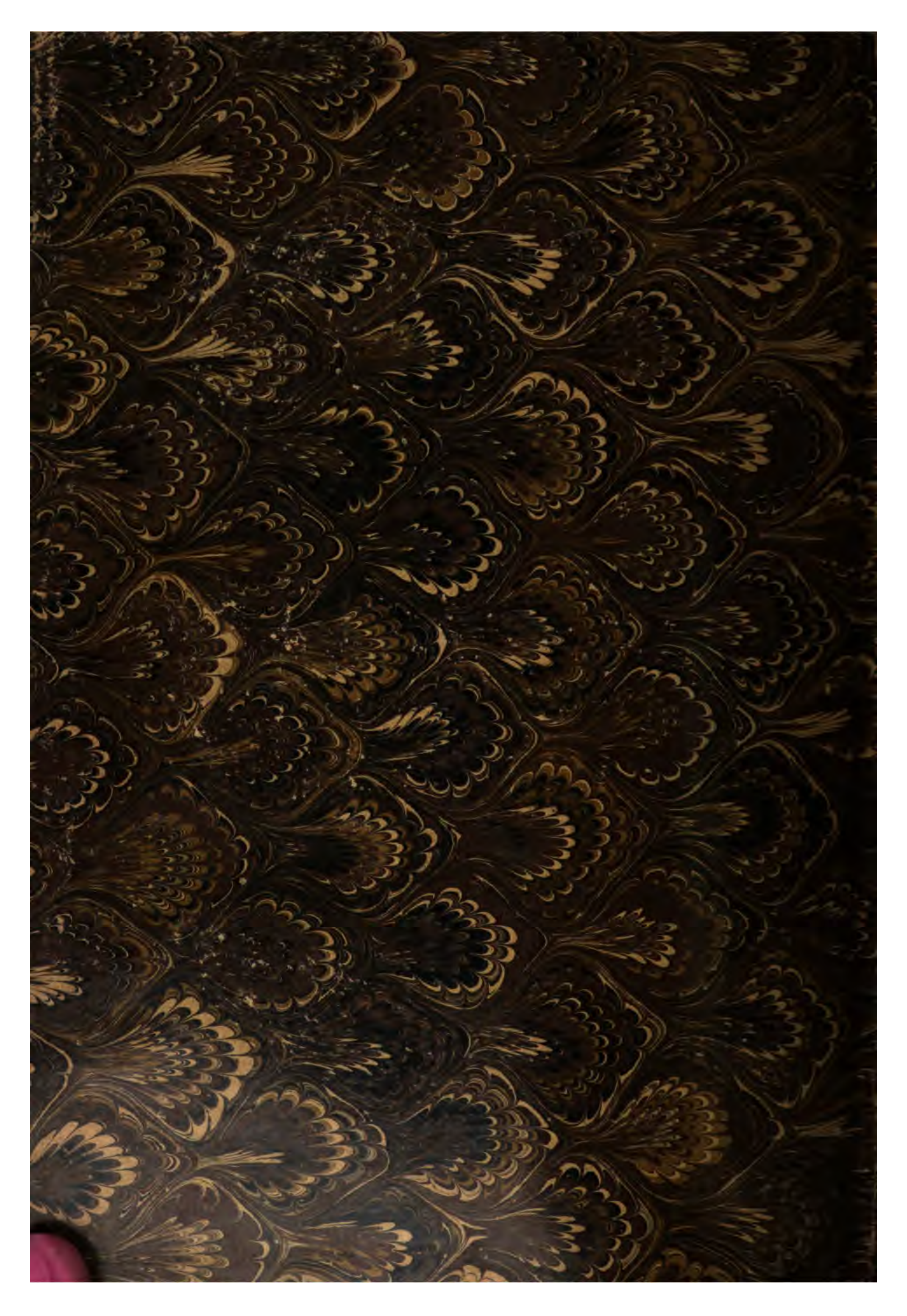
körperung gefunden, der nichts mehr von den Schlacken ihrer irdischen Entstehung anhaftet. Es ist eine reine, vollkommen geläuterte Offenbarung eines menschlichen Genius. Dubois nimmt überdies als Bildnissmaler einen Rang ein, welcher ihn auf gleiche Höhe mit Bonnat und den gefeiertsten Meistern des Portraits erhebt.

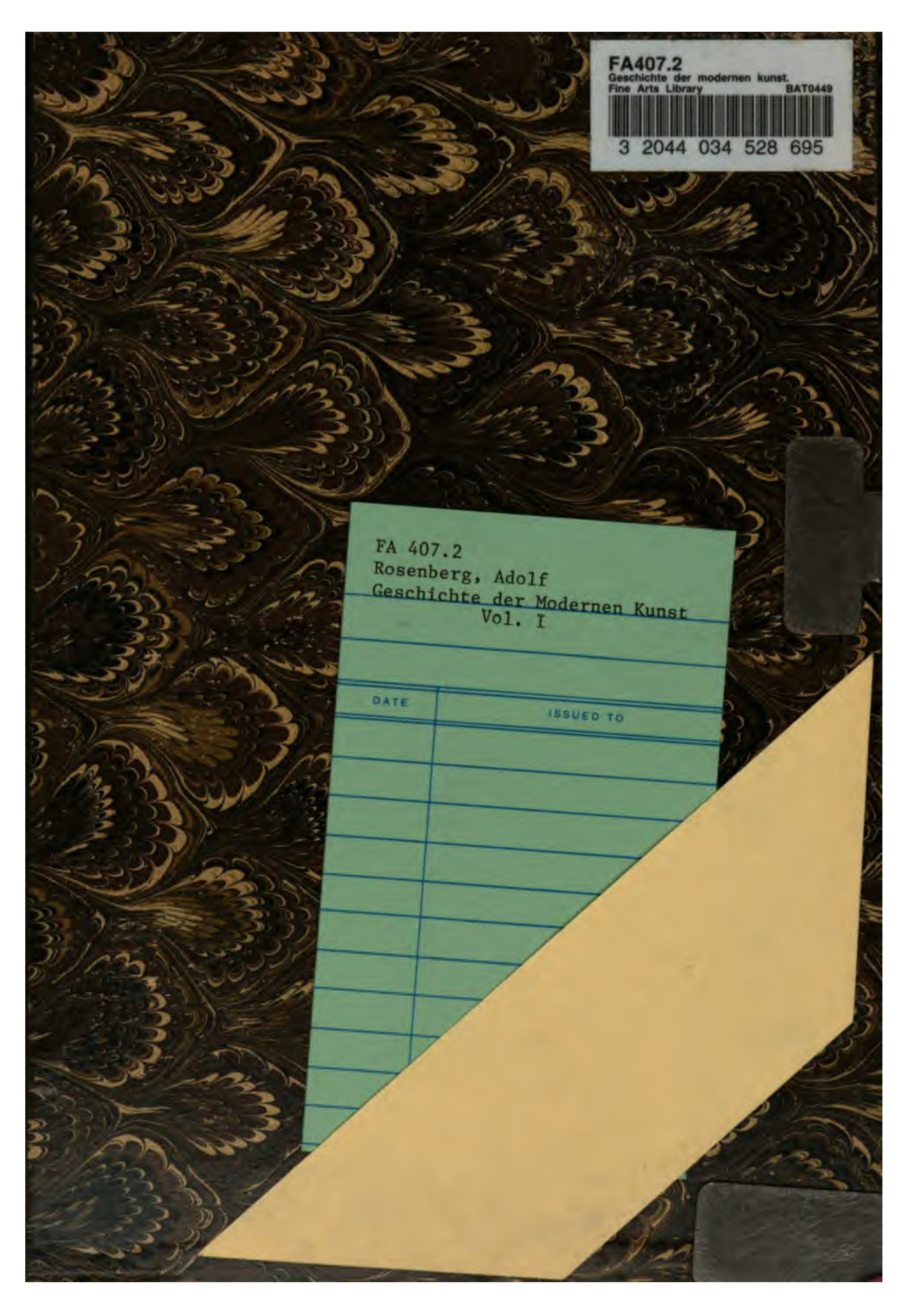
Trotz der grossen Fülle von plastischen Künstlern, die wir bereits charakterisirt haben, ist die Liste derer, die auf Erwähnung Anspruch erheben können, bei weitem noch nicht erschöpft. Aus der Reihe der älteren haben wir Emil *Chatrousse*, einen Schüler Rudes (geb. 1830), und *Moreau-Vauthier*, den Schöpfer lebensvoller Gruppen der Kleinplastik, noch nicht genannt, von den jüngeren André Joseph *Allar*, der 1881 für die Marmorausführung des »Abschieds der Alceste« von ihren Kindern die Ehrenmedaille des Salons erhielt, Jean *Gautherin* (das verlorene Paradies, 1881), Auguste *Suchetet* (die in eine Quelle verwandelte Biblis, 1880), François *Etcheto* (die Bronzestatue des Volksdichters Villon) und Eduard Henri *Lombard*, der sich, wie Dubois, an den Stil der italienischen Frührenaissance anschliesst. Aber diese Künstler haben sich nicht oder noch nicht zu so scharf ausgeprägten Persönlichkeiten ausgebildet, dass sie Steine zu einem historischen Gebäude liefern könnten. Die jüngeren gehören jedoch zu dem Häuflein derer, auf welche die französische Plastik ihre Hoffnung für die Zukunft baut.



Künstler-Verzeichniss zum ersten Bande.

Die Zahlen beziehen sich auf die Seiten.





FA407.2
Geschichte der modernen kunst.
Fine Arts Library
BAT0449
3 2044 034 528 695
FA 407.2
Rosenberg, Adolf
Geschichte der Modernen Kunst
Vol. I
DATE
ISSUED TO